Friedrich Schlegel und sein romantischer Witz

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

philosophischen Fakultät (I. Sektion)
der K. Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Ernst Lewalter

Leipzig-Reudnitz
Druck von August Hoffmann
Spezialdruckerei für Dissertationen
1917.

Eingereicht am 7. Nov. 1914.

Unter Berücksichtigung eines Gutachtens des Herrn Professor Unger genehmigt auf Antrag des Herrn Professor Muncker.

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Nov. 1914.

Meinen Eltern in Dankbarkeit.

Inhalt.

Benutzte Literatur.

Quellen:

Friedrich Schlegels Jugendschriften, 2 Bde., herausg. von J. Minor. ²1906 (= Minor).
— Vorlesungen aus den Jahren 1804/1806, herausg. von Windischmann.
— Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, herausg. von O. F. Walzel. 1890. (= Walzel, Br.)
— Lucinde. Reclam.
— Alarcos. 1802.
Caroline, Briefe aus der Frühromantik, herausg. von Er. Schmidt. 1913. (= Car.)
Novalis' Briefwechsel, herausg. von Raich. 1881. (= Raich).
— Schriften, herausg. von Minor. (= Schr.)
Aus Schleiermachers Leben in Briefen, herausg. von Jonas und Dilthey.
Deutsche Romantiker, Aussprüche deutscher Romantiker gesammelt und eingeleitet von G. v. Rüdiger. Pandora Bd. 9. 1912.
H. Steffens, Was ich erlebte. Bd. 4.
Kotzebue, Der hyperboreische Esel. 1798.
W. v. Humboldt, Briefwechsel mit F. H. Jacobi, ed. Leitzmann 1892.
Bernhardi, Sprachlehre, 1801.
Jean Paul, Vorschule der Ästhetik, 1804.
G. C. Lichtenberg, Vermischte Schriften. 1844 ff.
Cl. Brentano, Ausgew. Werke, herausg. von M. Morris.
— Sämtliche Werke, herausg. von C. Schüddekopf u. a.

Darstellungen:

C. Alt, Schiller und die Brüder Schlegel. 1904.
Ed. Berend, Jean Pauls Ästhetik. 1909.
H. Bergson, Das Lachen. Deutsch. 1913.
W. Dilthey, Leben Schleiermachers. 1870.
E. Eckertz, Heine und sein Witz. 1908.
C. Enders, Friedrich Schlegel, die Quellen seines Wesens und Werdens. 1913.
Kuno Fischer, Über den Witz. Kl. Schriften Bd. 4. 1886.
Sigm. Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. ²1912.

Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. 1911.
Rud. Haym, Die romantische Schule. 1870.
Ric. Huch, Die Blütezeit der Romantik. 1899.
Mar. Joachimi-Dege, Die Weltanschauung der Romantik. 1905.
— Deutsche Shakespeare-Probleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik.
Karl Joel, Nietzsche und die Romantik. 1906.
Erwin Kircher, Philosophie der Romantik. 1906.
Th. Lipps, Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. 1898.
R. M. Meyer, Der Namenwitz. Neue Jahrb. f. klass. Alt., Gesch. und deutsche Lit. Bd. 11. 1903.
Gustav Roethe, Brentanos Ponce de Leon. Eine Säkularstudie. Gött. Abh. 1901.
J. Rouge, Fr. Schlegel et la genèse du romantisme allemand. 1904.
— Erläuterungen zu Fr. Schlegels Lucinde. 1906.
R. Unger, Hamann und die Aufklärung. 1911.
F. Th. Vischer, Aesthetik. Bd. I.
J. Volkelt, System der Aesthetik. Bd. II. 1910.
J. F. Walzel, Deutsche Romantik. [2] 1912.

Seit Jahren hallt der Weckruf nach einer Darstellung Friedrich Schlegels, die eine endgültige Einstellung dieses vielspaltigen Geistes in das Bild der Wissenschaft vom deutschen Geiste bringen soll. Was seit langem an Vorarbeiten vorliegt, dient einer ideengeschichtlichen Zusammenfassung, einer Systematisierung und Ableitung seiner Ansichten, einer Einordnung in seine persönliche und literarische Umwelt, einer Erläuterung seiner unbekümmert willkürlichen Terminologien und Deduktionen, einer Einzelbeobachtung paralleler Entwicklungslinien. Was verlangt werden muß, ist die erschöpfende Aufzeigung der in ihm wirksamen Lebenskräfte, eine zugleich an der Einzelpersönlichkeit und am Leben der Zeit orientierte Entwicklungsgeschichte, eine vergleichende Morphologie seiner Produktion[1]).

Was dabei vor allem bedacht sein will, ist dies: Die Produktion Friedrich Schlegels ist kein Resultat, sondern eine Bewegung; und es handelt sich bei einer historischen Betrachtung seines Schaffens nicht um Klassifikation von Denkergebnissen, sondern um Analyse von Bewegungsimpulsen. Das hängt damit zusammen, daß die ganze Erscheinung Friedrich Schlegel von einer ganz unvergleichlichen Vielfältigkeit der Lebensäußerungen ist. Ihm seine dichterische und philosophische Unproduktivität vorwerfen, heißt noch fast nichts aussagen über die Bedeutung und Eigenheit seines Geisteslebens. Denn dieses Leben erschöpft sich nicht in geordneter Sammlung von Forschungsergebnissen, sondern ist eine fortschreitende Bewältigung immer größerer Stoffmassen

[1]) Es ist erstaunend, daß kein essayistisches Porträt Schlegels gezeichnet worden ist. Diltheys Kunst, die uns einen Novalis und Hölderlin schenkte, faßt die einzelnen Züge, die der Friedrich Schlegel seines „Schleiermacher" trägt, nicht zur Bildeinheit zusammen, und Ricarda Huch, deren menschliche Reproduktion so unmittelbar überzeugt, läßt die schriftstellerische Seite nicht hell einleuchten.

unter neue, teils ſelbſtgeformte, teils im Zuſammenhang mit dem Zeitwollen gezogene Betrachtungslinien.

Eine dieſer Linien nachzuziehen, einen dieſer Impulſe zu analyſieren, haben wir uns vorgenommen. Unſer Blick iſt dabei auf ein Phänomen gefallen, das bisher der Beobachtung zum Teil entgangen iſt, und das doch eine wirkungsſtarke Komponente der Geſamtbewegung der Schlegelſchen Geiſtesentwicklung geworden iſt: es handelt ſich um die Frage, inwieweit das Denken und Schaffen einerſeits, die Reſultate und Produkte desſelben andererſeits von dem Streben zum Witz beſtimmt ſind und auf ihn zuſtreben. Dabei ſind gleichzeitig die beiden Antworten zu geben: in welcher Weiſe iſt der vieldeutige, mit dem Worte Witz bezeichnete Vorſtellungsinhalt auf die hier zur Diskuſſion geſtellten Erſcheinungskomplexe anwendbar, und welche aktiven Impulſe hat die ſo näher umriſſene Tendenz auf die geiſtige Produktion Schlegels ausgeübt?

Man iſt an das Problem des Witzes von den verſchiedenſten Seiten herangegangen: von der Äſthetik des Komiſchen aus[2]) wie von der Pſychologie des Witzſchaffenden[3]), von der ſozialen Funktion des Lachens[4]) wie von der künſtleriſchen Ausdrucksfähigkeit der witzigen Produktion[5]).

Das Allgemeine des Witzes iſt in dieſen reichen Arbeiten vielſeitig durchleuchtet; es iſt in ſeiner Stellung zu den umliegenden Gebieten des Komiſchen, der Satire, des Humors gründlich diskutiert. Doch hat ein Problem erſt bei Volkelt ſeine verdiente Betonung gefunden: Die Subjektivität des Witzes gegenüber den anderen Arten des Komiſchen ſteht ſeit Jean Paul feſt, aber den Schritt zur Forderung einer Betrachtung des Witzes im Zuſammenhang mit der witzigen Perſönlichkeit hat erſt Volkelt getan. Lipps[6]) hatte die „Unperſönlichkeit des Witzes“ gegenüber der naiven Komik betont. Er vergaß, daß dieſe „Unperſönlichkeit“

---

[2]) So zuletzt — aber mit umfaſſender Einſicht in alle andern Zuſammenhänge — Volkelt, Syſtem der Äſthetik 2. Bd.

[3]) So vor allem Freud, Der Witz und ſeine Beziehung zum Unbewußten, 1912.

[4]) So Bergſon, Le rire.

[5]) So Rich. M. Meyer, Der Namenwitz, Jahrb. f. klaſſ. Altertum 17. Bd. 1903, S. 243 ff., und Guſtav Roethe, Brentanos Ponce de Leon 1901.

[6]) Komik und Humor S. 111.

der auch von ihm angenommenen Subjektivität des Witzes widerstreitet, und eine jede nicht-nur-psychologische Betrachtung wird die innige Verbundenheit des (in seiner Einzelart zwar atomhaften) Witzes mit seinem Ursprung — der schaffenden Persönlichkeit — nicht verkennen dürfen. So hat denn Volkelt mit Recht ausdrücklich darauf hingewiesen, daß die „Eigenart des geistesfreien Subjekts", die die entscheidende Rolle bei der Produktion spielt, bei der Analyse in erster Reihe zu betrachten ist. Schade nur, daß er sein Versprechen, die „Entstehung des Witzes" — wobei das wichtige Verhältnis von Einzelwitz zu Gesamtwitz besprochen worden wäre — im dritten Bande zu geben, nicht eingelöst hat. Immerhin ist in seinen Ausführungen die Grundlage einer geistesgeschichtlichen Betrachtung des Witzes gegeben, der bei den früheren Ästhetikern des Witzes mancherlei im Wege stand: bei Jean Paul die intuitiv-unmethodische Auffassung, bei Vischer die stark bestimmende metaphysische Voraussetzung, bei Kuno Fischer der Rationalismus der Betrachtung[7]), bei Lipps (und zum Teil auch Freud) die psychologistische Methodik.

Diesen mannigfachen Beleuchtungen des Witzes von universalphilosophischer, psychologischer, ästhetischer Seite aus stehen nur wenige Einzeldarstellungen witziger Persönlichkeiten gegenüber. Insbesondere sind uns drei Romantiker des Witzes gezeichnet worden, die, in Gleichheit und Verschiedenheit, die Vielfarbigkeit der historischen Erscheinungsmöglichkeiten des Witzes aufweisen. Brentano und Heine — beide als Dichter wie als Witzschöpfer — haben von Roethe und Eckertz[8]) eine eingehende Behandlung erfahren[9]). Dazu hat Unger in seinem „Hamann" den Ursprung des Hamannischen Witzes aus seiner zwiespältigen Seelenanlage aufgezeigt[10]).

Was diesen dreien — Hamann, Brentano, Heine — gemeinsam ist: eine Doppelheit des Geistes, ein Wechsel von Wirkung und Gegenwirkung zweier heterogener seelischer Elemente blickt

---

[7]) Den auch R. M. Meyer hervorhebt.

[8]) Heinrich Heine und sein Witz 1908.

[9]) Eckertz übergeht in seiner Ahnentafel des Heineschen Witzes Schlegel völlig; Roethe dagegen gibt (S. 19 f.) dem Schlegelschen Witz sein Recht unter den Anregern Brentanos.

[10]) Hamann und die Aufklärung, 1911, Bd. 1, S. 547—567.

durch ihr gesamtes Schaffen hindurch: bei Hamann die aus der Entwurzelung hervorgegangene Zweiheit von Sinnen und Übersinnlichkeit, bei Brentano der völkische Gegensatz von Germanen- und Romanentum, bei Heine der Rassenzwiespalt des Juden und Europäers. Diese entgegengesetzten Strebungen schaffen ihren Witz, indem sie eine Ruhelosigkeit, ein Hin- und Hergeworfenwerden zwischen zwei Polen, einen Austausch und eine Wechselwirkung zur Folge haben. Der Witz wird ihnen ein Mittel, ihrem Zwiespalt eine vorübergehende Scheineinheit zu leihen, ein Schauplatz für Kämpfe der feindlichen Tendenzen. Im Witz vermählen sich die streitenden Paare.

Dem gegenüber ist der Schlegelsche Witz ein Neues. Gegenüber dem mehr psychisch-elementaren Witz Hamanns trägt er einen stark geistigen Charakter, gegenüber dem spielenden Brentanos einen fast wissenschaftlichen, gegenüber dem positivistisch-tendenziösen Heines einen idealistischen. Wenn man — kurz formuliert — Hamanns Witz als den Witz des Irrationalismus des 18. Jahrhunderts, Brentanos als den der Spätromantik, Heines als den des jungen Deutschlands bezeichnen könnte, so träte ihnen Schlegel als der Witzige des deutschen Idealismus zur Seite. Er — als einziger der Genossen seiner Epoche — stellt den Witz mit Notwendigkeit in den Zusammenhang der Kulturformen hinein und gibt ihm so seinen Platz in der von Jean Paul geforderten witzigen Kultur[11]).

Friedrich Schlegels Witz sollte Gehalt haben, aber keine unmittelbare Tendenz; er hatte den Schwerpunkt seiner Tätigkeit in sich selbst, nicht wie etwa bei Heine, im Aufdecken von Unvollkommenheiten und Lächerlichkeiten. Daneben bedingte aber der Gehalt einen stark „materialen" Charakter des Witzes, der ihn von der „Witzelei" etwa Brentanos scheidet, die im Jenaer Kreise etwas mitleidig bespöttelt wurde.

Es geht daraus hervor, daß das witzige Schaffen Friedrich Schlegels ganz anders gerichtet sein mußte als das seiner oben betrachteten Geistesverwandten. Um so mehr als es ihm nie so sehr auf den einzelnen Witz ankommt[12]), als auf den Witz im

---

[11]) Die psychischen Entstehungsbedingungen aufzuzeigen, wird eine der Aufgaben des 2. Kapitels sein.

[12]) Ein lebendiger Beweis für Volkelts Ansicht.

großen. Schlegel gehört nicht zu denen, von welchen eine Unzahl von „guten Witzen" überliefert wird (wie etwa Lichtenberg, Saphir oder der Freudsche Herr N. N.), ebenso wenig wie er zu den hypochondrischen Komikern gehört, die als Gegenmittel gegen ihre Melancholie den Humor produzieren. Wie denn sein Witz nicht so sehr gefühlsmäßig verankert ist, sondern einen geistigen Charakter trägt. Im Gegenteil, jener Witz, der als Rettung aus verzweifelten Gemütslagen berufen ist, wird von ihm ausdrücklich verabscheut. „Nichts ist verächtlicher als trauriger Witz", sagt das 17. Lyceumfragment. So würden ihm die Heineschen Matratzengruftscherze kaum als Witze gegolten haben. Und man bemerkt auch in seinen Briefen, daß der „urbane", witzige Ton nur in unbedrängten Lagen hörbar wird[13]).

Nicht Rettung aus Gemütsstörung, sondern Bewegungsprinzip des geistigen Schaffens ist ihm der Witz. So trifft es auch zum Teil zu, wenn Kircher[14]) von dem Schlegelschen Witzbegriff sagt, daß er „mit dem Wortsinn nichts gemein" habe. Es wird später zu zeigen sein, welche Beziehungen zum „Wortsinn", d. h. zu der heute gebräuchlichen (dabei noch immer vieldeutigen) Bedeutung, der Schlegelsche Witz aufweist. Hier genüge es festzustellen, daß der Witz als Bewegungsprinzip des Denkens eine von Schlegel geschaffene Begriffsbildung ist. Daß wir damit den historischen Boden nicht unter den Füßen verlieren, das bestätigen alle jene Persönlichkeitsschilderungen, die den „witzigen Kopf" in Friedrich sehen[15]).

Es ist eine Eigentümlichkeit nicht nur der Romantik, sondern jedes schöpferisch neugerichteten Zeitalters, daß es die Fundamente seines Lebensgefühls aufsucht und sie gleichzeitig zum Aufbau des theoretischen Lehrgebäudes verwendet. Die Erben und Epigonen haben dem gegenüber viel leichteres Spiel, um so mehr, als sie in nun schon fest gewordener Tradition ihren Kräften freien Lauf lassen können. So hat Brentano etwas so viel frischer Ausgreifendes, aber auch um so viel weniger Geschlossenes, in sich Universelles als Schlegel.

---

[13]) Besonders wenn Geldnöte drohen, ist der Witz fern.

[14]) Philosophie der Romantik, 1906, S. 144.

[15]) Angefangen mit der Selbstbezichtigung als „Witzling" nach dem Besuch bei Körners und Zusammentreffen mit Schiller, Walzel Briefe S. 45. Vgl. Kap. 2.

Bei Friedrich Schlegel findet sich nun ebenfalls jene Ausdeutung des Urinhalts des Lebens zu Zwecken der Denkansicht; so nehmen Witz und die in manchen Punkten verwandte Ironie eine gewichtige Stelle im „System" Schlegels ein.

Die Darstellung wird also beides, die theoretische Ansicht und die lebendige Wirksamkeit, behandeln und die daraus gewonnene Gesamtanschauung dem historischen Zusammenhang einordnen müssen. Daraus ergeben sich vier Kapitel: Die Standortsbestimmung des Witzes in seiner theoretischen Umgebung, die Einordnung des Witzes in Lebenszusammenhänge und Analyse seiner Gestaltungsformen, und endlich die Darstellung seiner historischen Wechselwirkungen und Spiegelungen: in der persönlichen Entwicklung einerseits, in den literarhistorischen Zusammenhängen andererseits.

1. Kapitel.

Romantische Ironie und Romantischer Witz.

In den Lehren vom Komischen stehen Ironie[16]) und Witz gemeinsam auf dem Blatte der „subjektiven Komik"[17]). Bekannt ist der Prozeß, der beide Wörter seit dem 18. Jahrhundert zur heutigen Bedeutung geführt hat. Bekannt ist, daß die Ironie als „sokratische" gefaßt wurde, während der Witzbegriff eine Funktion als besonderes Vermögen des Verstandes hatte, dem sich das Komische keineswegs von selber beigesellte. Bekannt ist, daß wir — nicht zum mindesten seit Jean Paul[18]) — Ironie

[16]) Der Darstellungen der romantischen Ironie sind viele. Noch zuletzt hat Enders (Friedrich Schlegel, Die Quellen seines Wesens und Werdens, 1913) ihre Entwicklungsgeschichte gegeben. Die Entwicklung ist zwischen Haym und Joachimi-Dege streitig (wobei Enders J.-D. beitritt).

[17]) Daß Vischer und Lipps die Ironie als Unterart des Witzes bezeichnen, wird von Volkelt gerügt.

[18]) Vorschule der Ästhetik § 37.

allgemein als den Ernst des Scheines (oder Schein des Ernstes) ansehen, während der Witz die viel engere Bedeutung einerseits der Fähigkeit zum Schaffen des subjektiv Komischen, andererseits des Einzelproduktes dieses Schaffens gewonnen hat.

Zwischen diesen Entwicklungsstadien nimmt nun der Wortsinn der beiden Begriffe bei Friedrich Schlegel eine Zwischenstellung ein. Die Eigenart des Schlegelschen Denkens, derartige im Fluß befindliche Bedeutungen auf seine Weise umzubiegen, hat hier Gebilde von starker Sonderart geschaffen.

Von den beiden hier in Frage stehenden Prinzipien ist die Ironie vieler Beachtung gewürdigt worden, ja man hat ihr sogar, etwas roh abgezogen, den Charakter eines Schlagwortes verliehen, das in der Folgezeit die ganze Romantik hat kompromittieren helfen. Dem Witz, der sowohl individualistischeren als subjektiveren Form, hat man jenes Augenmerk nicht zugewandt. So hat noch Kircher gemeint, der Schlegelsche Witz (den er wesentlich als „chemisches Erkenntnisprinzip" faßt) „habe mit dem Wortsinn nichts gemein". Man hat wohl den romantischen Terminus erkannt und umschrieben, aber man ist nicht auf die Veranlassungen zurückgegangen, die, als geistige Triebkräfte, solchen Terminologien doch letzten Endes erst die innere Berechtigung geben. Und ebensowenig hat man ein Auge auf das Witzige im Witze selbst geworfen, auf das Komische als Absicht und Wirkung.

Werfen wir einen Blick auf die Geschichte des Wortes Witz, so finden wir ihn im 18. Jahrhundert als Bezeichnung einer geistigen Disposition, als ein Synonym von Verstand, seit Christian Wolff[19]) als eine Fähigkeit, Ähnlichkeiten zu entdecken (das Wort rückt hier wohl in die Nähe des Scharfsinns). Im ausgehenden 18. Jahrhundert vollzieht sich eine Wandlung so, daß der Witz nunmehr, verengert im Umfang, eine Art prosaischen Epigramms, eine geschärfte Waffe des Verstandes zum lachenden (meist lächelnden) Bloßstellen bedeutete. Von Lichtenberg z. B. werden noch beide Bedeutungen gebraucht[20]), — eine Doppelverwendung, die

---

[19]) Vgl. Heyne, Deutsches Wörterbuch, Artikel Witz; Berend, Jean Paul's Ästhetik S. 185 ff.

[20]) z. B. Gesamtausgabe I 302, 306 u. a. gegenüber II 70, 80 usw.

sich bis in die Zeiten der Romantik zieht[21]). Jean Pauls Theorie findet dann die Sachlage schon klar zugunsten der jüngeren Bedeutung, die dann seit ihm und wohl überhaupt seit dem Erwachen einer deutschen „witzigen Kultur" in den Zeiten eines Lichtenberg, Hamann, Hippel, Jean Paul, Brentano siegreich geblieben ist. Heute besteht, wie gesagt, noch insofern eine Doppelbedeutung, als wir mit dem Witz sowohl das Vermögen des subjektiv Komischen, eine Vorstufe des Humors, als auch das einzelne Erzeugnis dieses Vermögens bezeichnen. Auch diese zwiefache Gestalt findet ihr Abbild in der Theorie, wenn einerseits Freud in seinen Untersuchungen dem atomistischen Einzelwitz, seinen psychischen Entstehungsbedingungen und den Gesetzen seiner Konstruktion nachgeht, während demgegenüber Volkelt das Eigenrecht des Witzigen gegenüber seiner Schöpfung eindringlich hervorhebt.

Beiden Ansichtsformen gemeinsam ist die ausdrückliche und integrierende Beziehung des Witzes auf das Komische, die im Sprachgebrauch so weit gegangen ist, daß sich ins Gebiet des überhaupt Lächerlichen der Geltungsbereich des Wortes Witz weit über die Grenzen der Theorie vorgeschoben hat. Demgegenüber hält die Ästhetik im Sinne der gedanklichen Sauberkeit daran fest, dem Witz seine feste Stelle im subjektiv Komischen anzuweisen. Strittig sind die Grundfragen seiner Gestaltung[22]). Eine Rangordnung ist aufgestellt und angegriffen worden[23]), rationalistische und irrationale Betrachtung[24]) fordern gleiches Recht: kurz, Sprachgebrauch und Ästhetik liefern kein reines Bild — Worte und Begriffe sind auch hier im Fluß.

In diesem Gang steht die Fassung, die Friedrich Schlegels Denken dem Witzbegriff geliehen hat, mitten inne. Von der Auffassung des Rationalismus (Witz = kombinatorische Verstandes-

---

[21]) s. z. B. Windischmann I, S. 25.

[22]) Und auch von Volkelt wohl nur im Sinne einer Vermittlung gelöst. Besonders erscheint mir seine Absonderung der „witzartigen Vorstellungsverknüpfung" ein wenig bedenklich, da der einzige Grund dafür ist, daß diese „nichts aufdeckt" — was dem Gemeinbewußtsein von Witz (auf das sich, wie bei allen ästhetischen Grundbegriffen, zu beziehen Volkelts Prinzip ist) nicht zu entsprechen scheint.

[23]) Eingehend von R. M. Meyer.

[24]) Als Extreme dienen Lipps und Bergson.

tätigkeit ohne Beziehung auf den komischen Effekt) lebt ebensowohl etwas darin wie von der irrational-subjektivistisch gerichteten Auffassung der Neueren. Man wird diese beiden Wirkungselemente trennen und ihrerseits von dem Eigenen Schlegels scheiden müssen.

Es ist hier keine Veranlassung, eine vollständige Deduktion der Ironievorstellungen aus dem Ganzen des romantischen Denkens heraus zu geben. Es genüge, auch hier an die Tendenz zu erinnern: Lebensgefühle zu Denkaxiomen zu erheben. Die Genesis der romantischen Ironie fällt in die erste Zeit eines neuen Lebensgefühls: des der Produktivität des Ich. Es ist oft gezeigt, wie Fichte hier die Romantik angeregt hat; die eigentlich künstlerischen Probleme hat Friedrich Brüggemann in seinem Buche „Die Ironie als entwicklungsgeschichtliches Moment" angeschnitten. Es muß nur nachdrücklich gesagt werden, daß die hier analysierten Anfänge noch keine vollen Keime enthalten, ja daß sogar die Grundstimmung etwa des „Lovell" noch eine wesentlich von den Voraussetzungen der Schlegelschen Gestaltung verschiedene ist[25]).

---

[25]) In der Ideenwelt des „Lovell" lebt vorwiegend die Antithese des Naiv-Glücklichen und des Bewußt-Unglücklichen, wie sie sich etwa in den Gegenpolen des Ralph Blackstone und des Waterloo-Andrea offenbart. Bei der feinen Vieldeutigkeit, in der dieses psychologisierende Kunstwerk geformt ist, bleibt es nicht aus, daß in der Stufenfolge der Bewußtheit auch ein Stadium der letzten Erhebung über alles Wesentliche erreicht wird. Doch ist weder etwa die „Lehre" des Romans nach dieser Seite orientiert, noch sind die Momente dieser extremen Äußerungen mit sonderlicher Überzeugungskraft gestaltet. Die unfruchtbare Welt letzter Bewußtheit und die fruchtbare Welt der naiven oder verzichtenden Einfalt, dazwischen der sehnsüchtig schwankende Held — das sind die Voraussetzungen des Romans, in dem sich nirgends eine Vordeutung auf spätere gesamtromantische Anschauung finden läßt.

Der Begriff Ironie, der übrigens in dem ganzen Roman nicht bei Namen genannt wird, ließe sich allenfalls in den letzten Verästelungen derjenigen Stimmung finden, deren Grundmotiv etwa das Gefühl ist: „Mir ist schon alles gleich." Wie ja denn überhaupt das ganze Werk überreich an angeschlagenen, später zur Ausdeutung gebrachten Themen ist. Aber als innere Tendenz etwa die Herausarbeitung eines Gefühls vom „Drüberstehen" und damit einer mehr psychologistisch-stimmungshaften Vorstufe der romantischen Ironie zu sehen — dafür findet sich in der Struktur der Dichtung kein Anhaltspunkt.

Im Vergleich dazu zeigt die eigentlich romantische Ironie einen bedeutend theoretischeren Zug. Ihre begriffliche Herkunft aus der „sokratischen Ironie“ des 18. Jahrhunderts verleugnet sie so wenig, wie ihren Ursprung eben aus dem Geiste Friedrich Schlegels. Man mag über die universalkunsthistorische Tragweite Schlegels sehr verschiedener Ansicht sein — die Tatsache, daß die Ironie ein ihm wesensentsprossenes und mit seinen Zügen ausgestattetes Gebilde ist, finde ich nirgendwo angezweifelt.

Was sind nun (es kann sich nur um kurze Rekapitulation handeln) die Wurzeln der Ironie? Zunächst sei kurz auf die (wohl jetzt allgemein anerkannte) Tatsache hingewiesen, daß die Ironie kein bloßes Hirngespinst, keine Ausflucht, keine Hintertür des Unvermögens, kein „Stichwort“ (Haym) ist; sondern sie ist der Punkt, in dem die Räder der Schlegelschen Welt- und Kunstauffassung ineinandergreifen. Sie ist treibendes Agens sowohl des Erlebens wie des Denkens, und weist als solches die feinsten und vielseitigsten Beziehungen zu umliegenden Komplexen auf.

Einige davon seien zur Klärung herangezogen[26]). „Ein gewisser gesetzlich organisierter Wechsel zwischen Individualität und Universalität ist der eigentliche Pulsschlag des höheren Lebens“, heißt es in „Über die Philosophie an Dorothea“[27]). Die Einstellung des Gefühls für Individualität und Universalität in die gesamte philosophische Anschauung ist ja überhaupt eins der

---

Und worauf es in der Hauptsache ankommt — dieses von Brüggemann statuierte Gefühl ist von dem späteren Zentralbegriff der romantischen Theorie verschieden. Im „Lovell“ eine verzweifelte Äußerung einer auf erkennende Teilnahme verzichtenden Verneinung, eine bedingungslose Systemverwerfung, ein unfruchtbares, bitteres Lächeln über Großes und Geringes, ein oberflächlicher, verbissener Haß gegen jegliches Tun und Denken, eine völlige Weltabwendung. Nichts davon in der späteren Fassung: sie ist der Ausdruck einer lebensvollen Bejahung gerade auch des irdisch-menschlichen, der Brennpunkt des tief erlebten Systems, ein helles, heiteres Lachen aus dem Bewußtsein des Sich-Einfühlens mit dem Großen, eine eindringende Liebe, der letzte Schritt der Weltumfassung.

[26]) Es sei bemerkt, daß im folgenden ein Querschnitt durch Gedankenreihen gegeben wird, die im Laufe der Entwicklung möglichst unverändert geblieben sind.

[27]) Minor II 325.

zentralen Probleme Schlegelschen Denkens. Individualität: das heißt selbstgerechte Einmaligkeit; nicht Einheit im Sinne der letzten Teilbarkeit, nicht nur das, was sich nicht weiter dividieren läßt, sondern auch das, was sich „auf einem gewissen gegebenen Standpunkt nicht weiter multiplizieren läßt". Individualität im Schlegelschen Sinne ist der konstitutive Begriff der Geschichte[28]. Sinn für Individualität fordert das ganze Athenäumsfragment Nr. 242[29]). Sinn für Individualität hatte Schlegel, der große Charakteristiker, in starkem Maße. Außer in seinen berühmten Charakteristiken (Forster, Woldemar, Lessing, Cervantes und Boccaccio) tritt die Neigung zur Herausarbeitung des Einmalig-Individuellen in seinen Briefwechseln glänzend hervor. So, wenn er in seiner ersten Zeit Hardenberg und Karoline, sich selbst, die Leipziger Geliebte, später etwa Frau Unger oder die Lucinde-Figuren, noch ganz spät etwa (wenn auch beträchtlich matter) die Gräfin von St. Aulaire, charakterisiert.

Die Individualität wird (Id. 60) der Personalität gegenübergestellt als das Ursprüngliche und Ewige am Menschen; man kann wohl sagen, sie ist Anlaß und Prinzip seiner Existenz, wohingegen die Personalität den Inbegriff des durch äußere Einwirkungen zufällig Dazugetretenen darstellt (gerade das, was der Sprachgebrauch oft Individualität nennt). Der „göttliche Egoismus", der darin liegt, „die Bildung und Entwicklung dieser Individualität als höchsten Beruf zu treiben", ist von Schlegel selbst genügend realisiert worden. Die Erfassung des Urgrundes einer Erscheinung, aber dann die Statuierung dieses Urgrundes als — man möchte beinahe sagen — Monade des geschichtlichen Verlaufs — dort liegt der Sinn in der Individualität.

Nun der Gegenbegriff: Universalität. Auch er ist Mißdeutungen ausgesetzt. Es gibt eine „unechte Universalität" (Ath. 447). Sie wäre auch Totalität, Endlosigkeit zu nennen gegenüber dem strengen Gefühl der Unendlichkeit, das der wahren Universalität zugrunde liegt. Sie gleicht der angeblichen Uni-

---

[28]) Man beachte in allen hierher rührenden Gedankengängen Schlegels die Anklänge an neuere Geschichtsauffassungen (etwa die von Rickert).

[29]) „Sinn für Nationen" schon Lyc. 46. Vgl. Ath. 121 (wo Individualität der Ideale gefordert wird), ferner die 24. Idee, ebenso die 97., und Minor II 362, 36 ff.

versalität in jenen Büchern, wo „selbst die Hunde sich aufs Unendliche beziehen".

Dagegen das wahre Universelle, das Zentrum ist „Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe" (Ath. 451)[30]. Die Universalität ist, wie die Individualität, ein Ziel ebensosehr wie ein Begriff, eine Aufgabe vor allem, der sich zu nähern eine progressive Tätigkeit in unendlicher Ferne ist. Was ist ihr Inhalt? Das 121. Athenäumsfragment drückt es in seinem Schluß aus: dort wird ein Geist gefordert, der „gleichsam eine Mehrheit von Geistern, und ein ganzes System von Personen in sich enthält, und in dessen Innern das Universum, welches, wie man sagt, in jeder Monade keimen soll, ausgewachsen und reif geworden ist"[31]. Aus dieser Universalität heraus werden Kunst, Wissenschaft, Philosophie, Religion geboren; denn „nur durch Beziehung aufs Unendliche entsteht Gehalt und Nutzen" (Id. 3). Der Sinn für das Universum, auch Spekulation genannt, ist der notwendige Anfang aller Schöpfertätigkeit; daß ihn die Frauen haben (Ath. 102), gibt ihnen das Anrecht auf Mitwirkung am geistigen Leben.

Und Sinn für Universalität, für das, was über allen Details die Auffassung des großen Ganzen konstituiert, forderte Schlegel vor allem von sich. Die Ausweitung seines Gesichtskreises am Beginn seiner Studien, die breite Spannung seiner Aufmerksamkeit auf das Ganze der zeitgenössischen Geistesentwicklung, noch in seiner Spätzeit der große Umblick und die nimmermüde Dehnung des Sehfeldes — alles das zeigt, daß auch dieser Begriff keine Figur im Schema, sondern eine Lebenswahrheit und Lebensforderung für ihn war.

In jener Zeit, die vor das Heraus- und Hervortreten des Ganz-Allgemeinen fällt, also etwa bis zu den „Ideen", halten sich beide Prinzipien die Wage und ergänzen sich zu starkem, produktivem Reichtum.

---

[30]) Wenn auch die eigentliche Zentrumslehre erst in der Zeit der Konzeption der „Ideen" ihre Durchbildung fand (eine Zeit, in der der Witz seiner theoretischen Bedeutung schon teils wieder entkleidet war), so findet sich doch auch in den früheren Jahren manche Hindeutung auf das Zukünftige.

[31]) Man erinnere sich daran, daß Gott (Id. 6) ein „Abyssus von Individualität" genannt wird.

Sie halten sich die Wage: das Streben nach Universalität verhindert eine allzu eingehende und verengte Beschäftigung mit dem Einzelnen, und andererseits hält der Sinn für Individualität das ungebundene Ausschweifen in Fernen der Allgemeinheit hintan. Sie ergänzen sich: die Synthese aus ihnen, so wird gefordert, ist das Prinzip aller Wissenschaft und Kunst.

Aber nicht nur am Uranfang des geistigen Schaffens stehen gemeinsam diese beiden Themen als Ziele, sie geraten auch ständig miteinander in Berührung, inmitten der Produktion. Sie fluktuieren ineinander, sie stehen in Wechselwirkung zu einander. Und aus diesen Berührungen ergeben sich eigentümliche Gebilde: wird auf die Betrachtung des Einzelnen der Standpunkt der Universalität angewandt, so entsteht Ironie; läßt die Individualität in ihrem Irrationalismus ihre Wirkung ins Große spielen, so wird der Witz geboren.

So hängen beide, Ironie und Witz, miteinander und mit den anderen Fäden des Schlegelschen Geistesgewebes zusammen. So sind beide notwendige, unentbehrliche Tätigkeiten des wissenschaftlichen wie des künstlerischen Geistes. Gehen wir auf den Witz des näheren ein[32]).

Gustav Roethe meint in seiner Einleitung zu der „Ponce“-Studie, daß die Definition des Witzes als „Blitz“ eine beliebte typisch-romantische gewesen sei[33]) und faßt sie ihrerseits als Wortspiel[34]) auf. Dem korrespondiert die 26. der Ideen, wo der Witz „der äußere Blitz der Fantasie“ genannt wird. Man mag an der Absicht eines Klangspieles in diesem Falle zweifeln: sicher ist, daß der Versuch, den Begriff des Witzes mit einem solchen selbst zu umschreiben, ein beliebter Kunstgriff der Theoretiker ist. So, wenn Jean Paul in seinem berühmten Bilde von dem Witz spricht, der als Priester die Paare heimlich traut, wenn F. Th. Vischer den Vergleich fortsetzt mit der Beziehung auf den Schmied von Gretna Green, wenn Schlegel im 421. Athenäumsfragment den Bilderwitz Jean Pauls den zusammengetrommelten Reichstruppen vergleicht. Und ebenso sicher ist, daß solche Um-

[32]) Für die Ironie genüge es, auf die Darstellungen bei Haym, Joachimi, Ricarda Huch, Kircher und Enders zu verweisen.

[33]) S. 20.

[34]) d. h. als Klangwitz in der Volkeltschen Terminologie.

gehungen der festen Beschreibung dem Wesen des Witzes adäquat sind. Nichtsdestoweniger fehlt es ja nicht an Versuchen, dem Witze eine Bestimmung zu leihen, deren Ausdruck auf logischen Wegen gewonnen wird. Der metaphysischen Herleitung Vischers, der klassifizierenden Deskription Volkelts, der deduzierenden Systematik Lipps' und der induzierenden Kasuistik Freuds steht neuerdings in Bergsons „Rire" der Versuch gegenüber, in einer dem Witz gemäßen, mehr schwebenden und spielenden Form, sein Wesen zu ergründen.

Ganz anders wiederum sind die Einstellungen, die Schlegel selbst seinem Lieblingsbegriff gibt. Er nähert sich ihm nicht ausschließlich in rationalen Ableitungen, aber auch nicht nur in metaphorischer Aufhellung: seine Fassungen sind in den Fragmenten durcheinander verstreut und machen, bei der Schlegel eigenen Produktionsweise, natürlich keinen Anspruch, in systematischer Ausschließlichkeit verstanden zu werden. Weder die logisch-restlose Herleitung aus Grundbegriffen noch die eindringliche Klassifizierung des Witzes wird gegeben. Statt dessen eine von unerwarteten Seiten vielfältig einfallende Beleuchtung, die, ein wenig willkürlich, doch mit Glück die wesentlichen Glieder erhellt.

Zunächst einmal allgemeine Schlaglichter[35]). Die Funktion des Witzes: er ist Erkenntnisprinzip. Und zwar fundamentales. Wie es vor allem das wichtige Athenäumsfragment Nr. 220 demonstriert. Der Wert und die Würde des Witzes — das ist der Inhalt dieses Fragmentes — ist unendlich, insofern als er „Prinzip und Organ der Universalphilosophie, eine logische Chemie" ist und im Dienste des „Geistes der Universalität" steht.

Prinzip und Organ der Universalphilosophie heißt, daß alle philosophische, alle wissenschaftliche Tätigkeit überhaupt an ihrem Anfang den Witz stehen hat.

Es fragt sich also, wie dieses Organon beschaffen ist, und in welcher Weise es also das vorgesetzte Ziel wird erreichen können. Der Witz ist (Ath. 220): absolut, enthusiastisch, durch und durch material. Absolut: er ist unendlich frei, sein Schaffen kennt kein

---

[35]) Wir beschränken den Kreis der zu betrachtenden Äußerungen zunächst auf die Fragmente.

Gesetz, nach dem sich die Einzelbeziehungen regelten[36]); er ist individualistisch-irrational. Enthusiastisch: er ist durchaus Sache des tieferen Denkens, kein Unterhaltungsmittel — er steht zu den Grundtrieben geistigen Daseins (und das Streben zu denen wird von Schlegel Enthusiasmus genannt) in unerläßlicher Beziehung. Durch und durch material: er ist zweckhaft, steht im Dienste einer Erkenntnis, ist kein Formenspiel[37]), sondern ein Streben nach Ergebnissen.

Dieses seine Verankerung im Allgemeinen und Grundlegung. Wie geht er nun vor?[38]) Eine logische Chemie nennt ihn das 220. Fragment. Die Analogie der Chemie[39]) wird auch sonst herangezogen: „Ein witziger Einfall ist eine Zersetzung geistiger Stoffe, die also vor der plötzlichen Scheidung innigst vermischt sein mußten.“ Lyc. 36. „Witz ist eine Explosion von gebundenem Geist.“ Lyc. 90. Das überraschend Verändernde, das Auseinanderreißen, auf die Elemente Zurückführen, und andererseits das Herbeiholen und Zusammenfügen des Getrennten[40])[41]): das sind Wirkungsweisen der Chemie, die in ihr Schaffensprinzipien sind, und die sie so zum Ebenbild des Witzes machen. Das Konträre wäre etwa das mathematisch-mechanische Erkennen, das, logisch deduktiv vorgehend, unter Vermeidung jeden Sprunges zum Ziele langsam fortschreitet[42]).

Die logische Chemie ist also eine Zauberkunst, die aus den Tiefen des Irrationalen schöpft. Ihr Gegenstand kann alles und jedes sein (entsprechend dem Ideal der Universalität), ihr Vorgehen geschieht scheinbar mit absoluter Willkür und Beliebigkeit. Nur scheinbar: es fällt uns das „Gedicht“ ein, was „ganz Absicht und ganz Instinkt“ sein muß, der Geist, der „sich entschließen muß, ein System zu haben und zugleich keins zu haben“,

---

36) Vgl. Lyc. 16.

37) Das wird gegenüber dem französischen, unphilosophischen Witz gelten.

38) Wie ist seine Technik? würde Freud fragen.

39) Die auch Kircher S. 145 zur Geltung kommen läßt.

40) Vgl. Ath. 37.

41) Zugleich die Erzeugung eines Dritten, Neuartigen. Vgl. Novalis, Minor II, 11; Jean Paul, Vorschule § 54.

42) Vgl. Ath. 366. „Verstand ist mechanischer, Witz chemischer, Genie organischer Geist.“

und ähnliche Synthesen, die auf Durchdringung und Zusammenfügung aller Organe der Weltauffassung hinzielen. So auch hier: das Werk von Willkür und Berechnung ist nicht zu scheiden, das nur Willkürliche ist unter allen Umständen ein Fehler[43]).

Die Intuition, das Blitzartige, Unerklärbare ist der erste Beginn der witzigen Tätigkeit; jeder weitere Schritt steht im Dienste des rechnenden Kunstverstandes, der den ersten Einfall nutzbar macht und ihm das wissenschaftliche Gewicht verleiht. Ein so entstandener „Witz“[44]) ist eine wissenschaftlich unentbehrliche Tat. „Die wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen sind bon-mots der Gattung“, sagt unser 220. Athenäumsfragment. Ja, die so gefundene Erkenntnis bedarf keiner Demonstration. Der „kategorische Styl der Gesetze der zwölf Tafeln“ ist nun der angemessene. „Leibniz behauptete, und Wolff bewies. Das ist genug gesagt.“[45])

Der Witz in diesem Sinne ist also das Schlagwort einer wissenschaftlichen Methode. Was ihm noch fehlt, ist die Beziehung auf das Lächerliche[46]). Und sie fehlt ihm überhaupt bis zu einem gewissen Grade, wenn auch in anderen Ansichten nicht so stark wie in dieser.

Nehmen wir etwa das Wort des Lyceumfragments: „Witz ist unbedingt geselliger Geist oder fragmentarische Genialität.“ Hier ist Witz offenbar wesentlich anders gefaßt, nicht als methodisches Prinzip des Schaffens, sondern mehr in seiner Funktion innerhalb des Tatsächlichen — eine rein pragmatische Einstellung.

Die Geselligkeit des Witzes (wie der Komik überhaupt) ist von jeher stark betont worden — seit Jean Paul bis Bergson. Trotzdem faßt ihn Schlegel offenbar nicht als soziales Korrektiv (wie etwa Bergson), sondern denkt eher an den „sokratischen

---

[43]) Deutlicher als im 37. Lyc. kann das nicht gut ausgedrückt sein. Es ist erstaunlich, daß man (wie etwa Alt, Schiller und die Brüder Schlegel) den „Mutwillen“ des späteren Schlegel mit schrankenloser Willkür verwechselt hat.

[44]) Wir sehen die weite Differenz von unserm heutigen Begriff.

[45]) Auch im 220. Fragment wird Leibniz der Virtuose des wissenschaftlichen Witzes genannt.

[46]) Wenn R. M. Meyer den Witz eine „spielende Herstellung unerwarteter Zusammenhänge“ nennt, so ist das in neuerer Zeit etwas Ähnliches.

Witz" der platonischen Dialoge, der Verkörperung der wissenschaftlichen Unsystematik, wie sie die Grundlage des geselligen Gesprächs bildet. Es ist ohne weiteres klar, daß diese Deutung der „Ironie" sehr nahe steht, und in der später erfolgten klareren Trennung der ähnlichen Begriffe wurde die „Geselligkeit" fallen gelassen, ja sogar verbannt[47]). Wichtiger ist die „fragmentarische Genialität". Hierher gehört ein anderes Wort: „Witzige Einfälle sind die Sprichwörter der gebildeten Menschen." Der Witz wird hier als Gebilde angesehen, als Fertiges gegenüber der vorhin aufgestellten Forderung. Das sind überhaupt die zwei Arten des Schlegelschen Witzbegriffes: die eine steht innerhalb der historischen Entwicklung des Terminus „Witz" und sieht den Witz als ein besonderes ästhetisches Gebilde an, die andere nimmt ihn in ganz eigener Prägung als Postulat des Denkens. Fragmentarische Genialität: das ist die Fähigkeit, mit kurzen Blitzen den Raum des Geistigen zu erhellen, in einem augenblicklich vorgehaltenen Spiegel von irgendwoher Bilder aufzufangen und zu vereinen: eine Fähigkeit, die — ihrer Tendenz nach — wesentlich künstlerisch geartet ist und nur dadurch über ein bloßes Spiel hinausgehoben wird, daß sie nicht selbstgenugsam handelt, sondern immer im Dienst einer Erkenntnis steht. Wie der eigene Witz Schlegels wesentlich dieser „fragmentarischen Genialität" zugewandt war, wird später zu zeigen sein.

Ein zweckbewußtes und doch unsystematisches Schaffen ist der Witz; doch kann er nicht gehandhabt werden, ohne daß sein Korrelat (die Ironie) seinem Handeln Beistand leistete. Um von überall her die Atome zusammenzuraffen, die das Molekül eines Witzes ergeben, um ihrer Synthese Ziel und Zweck zu geben, muß der Geist frei sein, unbehindert von allen praktischen Rücksichten sich der „intellektualen Anschauung", die der Mittelpunkt des Erkenntnisprozesses ist, hineben zu können. Diese Stimmung, in der die theoretisch nivellierende Ironie dem Witz Licht und Leben schafft, heißt „Urbanität, Liberalität, Festivität". Eine ganz der Antike (vor allem, wie bekannt, dem Römertum) nachempfundene Lebenshaltung.

Sie hat vor allem zur Wirkung, daß der Witz nicht mißbraucht wird als Ausweg im praktischen Verhalten, als Ventil für Un-

---

[47]) Ath. 394. Dazu vgl. auch Nov. II 141.

mut, als Deckmantel der Rachsucht. Sowie die Polemik nur durch positive Tendenz ihren Wert erhält[48]), so ist „trauriger Witz“[49]) verächtlich, so ist er „schändlich“ als „Werkzeug der Rache“[50]). Aus diesem Grunde wird Chamforts Definition des Witzes gleichsam als eine Rettungsstation für die Schiffbrüchigen des Lebens zurückgewiesen[51]). Denn „Witz ist Zweck an sich“, er ist nicht an kleinliche Bedürfnisse des täglichen Umgangs gekettet.

Freischwebende, vom Unbehagen des Alltags erlöste Stimmung ist also die Atmosphäre, in der allein der Witz geboren wird. In ihr allein ist zugleich die Überschau über das Ganze (Universalität) und die Hingebung an das Einzelne (Individualität). Diese Urbanität hat die Philosophie der Alten „in höchster Musik“, sie ist der „Witz ihrer harmonischen Universalität“. Es gibt eine sokratische Urbanität (die wohl der sokratischen Ironie gleich ist)[52]) und eine römische. Ihre Äußerungsformen[53]) sind Grazie, sanfte Wärme, Eingehen auf die „zartere Bedeutung, die eigenste Eigentümlichkeit des Wortes“[54]). Ihr Wesen ist umfassende Empfänglichkeit, Anpassung. „Liberal ist, wer von allen Seiten und nach allen Richtungen wie von selbst frei ist und in seiner ganzen Menschheit wirkt; wer alles, was handelt, ist und wird, nach dem Maß seiner Kraft heilig hält, und an allem Leben Anteil nimmt...“[55]) Sie ist das Grunderfordernis jedes Kunsturteils[56]).

Es ist ja bekannt, wie sehr dies Prinzip der Universalität des Verstehens die Neubildung der geschichtlichen Wissenschaften befruchtet hat. Der von Schlegel so viel geforderte „Sinn“ (ein Resultat von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung, wie Lyc. 28 formuliert und Lyc. 37 des näheren ausführt)[57]) ist nichts als die Auswirkung dieser Stimmung im Produzieren.

---

48) Lyc. 81.
49) Lyc. 17.
50) Lyc. 51.
51) Lyc. 59.
52) Minor I 80.
53) Minor I 153.
54) Minor II 286. Vgl. Lyc. 123.
55) Ath. 441.
56) Lyc. 117, vgl. Ath. 448.
57) Vgl. auch Min. I 307. II 362. Lyc. 28. 36. 46. 69. Ath. 415. 416.

Wir sehen: auch hier stellt sich keine Beziehung zum Lächerlich-Komischen ein. Wenn Schlegel von dem „Witz" spricht, den „die Algebra erfordere" [58]), oder davon spricht, daß „Abstraktion en gros und Spekulation en detail den Stoff des wissenschaftlichen Witzes ausmachen" [59]), so können wir das nach dem eben Ausgeführten sehr wohl verstehen; es fehlt uns aber jeglicher Zusammenhang mit dem, was wir das Witzige nennen.

Und es ist nun nicht zu leugnen, daß eine ausdrückliche Einordnung des Lächerlichen in den Witzbegriff von Schlegel nicht unternommen worden ist, sondern, daß er diesen (im Umgangsgebrauch vorhanden) Sinn des Wortes „Witz" nur gelegentlich zu seiner Grundbedeutung hinzugefügt hat.

Der Grund für diese Unklarheit in einem Hauptbegriff wird in einer Wesenszweiheit Schlegels zu suchen sein: dem Drang nach Absolutisierung und Objektivierung — und andererseits der Lust an Assoziationen, der spielenden Verknüpfung, der einmaligen Übertreibung — der Geistreichigkeit. Der Witz, der sicher aus dem praktischen Boden des Gesprächs hervorgegangen ist, verliert in seiner Verallgemeinerung zu einem wissenschaftlichen Prinzip gerade das, was ihn an jenen Boden knüpfte — das zwecklos Spielende. (Ein Schicksal, mit dem unter den romantischen Lieblingsbegriffen der Witz wohl nicht alleine dastehn dürfte.)

Doch immerhin — es sind keine Konzessionen an den Sprachgebrauch, wenn trotzdem in der Verwendung des Wortes Witz [60]) die spezifisch komische Wirkung implicite ausgedrückt wird. Schlegel wußte wie sehr das sprunghaft irrationale Schaffen und die fragmentarisch konzentrierte literarische Äußerung nach einem höchsten sichtbaren Punkt, einer „Pointe" verlangen: wesentlich als formales Postulat, aus kompositionellen Rücksichten. „Milder Witz, oder Witz ohne Pointe, ist ein Privilegium der Poesie, was die Prosa ihr ja lassen muß; denn nur durch die schärfste Richtung auf einen Punkt kann der einzelne Einfall eine Art von

---

[58]) Ath. 445.

[59]) Abstraktion en gros: Ins Universelle gewendete Individualität
Spekulation en detail: Aufs Individuelle bezogene Universalität.

[60]) Und Schlegel verwendet nie hintergrundlose Worte; Konventionalismus des Sprachlichen liegt ihm fern.

Ganzheit erhalten." [61]) Die „Pointe", das „mot pour rire", wie die Briefe sagen, wodurch die formale Einheit hergestellt wird, bringt auch den Schlegelschen Witzbegriff in die Nähe des Komischen.

Nicht seine metaphysische Bestimmung, mit andern Worten, macht das auch in unserm Sinne Witzige seines Witzes, sondern sein, durch seine atomistische Existenz bedingter, Drang zu formeller Geschlossenheit. Daß es, wo dieser Drang fortfällt — dort, wo er noch nicht auftritt, im Rohstoff der wissenschaftlichen Erkenntnis oder der künstlerischen Konzeption, oder wo er anderweitig befriedigt wird, in der Poesie (d. h. auch etwa im Roman, wo ihm die ganze Komposition entgegenkommt) — auch unwitzigen Witz geben kann, zeigen außer Lyc. 109 die mancherlei übertragenen Bedeutungen des Wortes [62]).

Daß diese Wendung nicht nur theoretisch zugegeben wird, sondern auch praktisch lebendig ist, bezeugen Stellen, in denen etwa vom Witze anderer die Rede ist. In dem Jean-Paul-Fragment (Ath. 421) wird sogar klar, daß Schlegel von dem pointierten bonmot noch den Bilderwitz scheidet (den er Jean Paul als Besonderheit zuspricht).

Es ist bei der ganzen Struktur des Schlegelschen Denkens gar nicht anders zu erwarten, als daß wir eigentlich praktisch-technische Ausführungen über die literarische Anwendung des unzweifelhaften Hauptbegriffes nur beiläufig finden. Sie beziehen sich alle auf die eben angedeutete Pointenhaltigkeit des Witzes, zeugen also von dem Bewußtsein der Notwendigkeit einer unmittelbaren Wirkung eines einzelnen Witzes [63]). So redet Lyc. 22 von dem unbefugten analytischen Wort, das die witzige Pointe (deren Auflösung eben die Wirkung auf den Hörer oder Leser bedeutet) zerstören kann. Nur eine andere Fassung der Pointenforderung bietet Lyc. 96 [64]).

Es bleibt noch übrig, einen Punkt zu erwähnen, an dem der Witzbegriff einmündet in das Ganze der Kunsttheorie, wo er

---

[61]) Lyc. 109.

[62]) Besonders in der späteren Zeit: Ath. 438, 445. Id. 26, 59, 123.

[63]) Bemerkenswert, daß auch hier wieder die Lyceumsfragmente den reichsten Ertrag liefern.

[64]) Über sonstige Bemerkungen vgl. Lyc. 104. Ath. 32, 120.

als kompositionelles Prinzip behandelt wird. Da sich diese Verbindung aber erst im Laufe der Entwicklung eingestellt hat, so dürfte es besser sein, sie erst im Zusammenhang mit der Entwicklung zu behandeln.

---

2. Kapitel.

Der Witz als konstitutives Prinzip der Schlegelschen Psyche.

„In heiteren Seelen gibt's keinen Witz. Witz zeigt gestörtes Gleichgewicht an: er ist die Folge der Störung und zugleich das Mittel der Herstellung. Den stärksten Witz hat die Leidenschaft. Der Zustand der Auflösung aller Verhältnisse, die Verzweiflung oder das geistige Sterben ist am fürchterlichsten witzig."

So sagt Novalis, der Unwitzige; und er sagt es von dem einzelnen Witz, den man hört und dessen Herstellungsbedingungen er erkennen will. Gilt dasselbe auch von dem Witz im großen, von dem, was den Witz geistesgeschichtlich produktiv macht, von der witzigen Persönlichkeit im Ganzen? Ist auch ihre Witzigkeit eine schmerzhafte Entladung, eine krampfhafte Ausbalanzierung, ein letzter Rettungsblick gescheiterter Seelenkräfte? Zeugt auch sie von der Zerstörung eines Gleichgewichts im Verhalten zur Welt, einer gepeinigten Bewußtheit, einer leidenschaftlichen Ratlosigkeit? Und wenn ja, wie kann sie schöpferisch werden, wie kann sie, ein subjektives Stimmungserzeugnis, künstlerische Allgemeingültigkeit erlangen? Wie steht sie zu den anderen Kräften und Tendenzen desselben Menschen, und wie sehr bestimmt sie die Totalität seiner Schaffensäußerung?

Dies sind die Fragen, die sich bei einer Betrachtung Friedrich Schlegels als eines spezifisch „witzigen" Schriftstellers erheben. Es fragt sich, inwieweit man ihn einen solchen nennen darf, inwieweit Zeit und Nachwelt seine menschliche und künstlerische Persönlichkeit vorwiegend aus diesem Gesichtswinkel angesehen haben. Wie weit mit anderen Worten seine historische Tragweite gerade als witziger Schriftsteller reicht; wodurch also eine solche Untersuchung gerechtfertigt wird.

Der persönliche Eindruck, der uns von Friedrich Schlegel bezeugt wird, lautet übereinstimmend auf den „Witzigen". Und es erübrigt sich, die Zeugnisse in ganzer Fülle zusammenzutragen[65]). Der berufene Schilderer der Menschen der Romantik, Steffens[66]), hat ein überzeugendes Bild von Friedrichs Wesen entworfen, dessen Hauptzug der „unerschöpfliche Witz" ist. Dazu stimmt dann auch jene bekannte Äußerung der „Lucinde": „Ich bin des Witzes lieber Sohn!"

Alles deutet darauf hin, daß sich Friedrich in seinem Kreise als den Verwalter des Witzes betrachten konnte[67]). Ein wertvolles Merkmal gibt uns noch Steffens: er erzählt, daß Friedrich mit ihm die Abneigung gegen das Anekdotenerzählen geteilt habe. Das gibt uns einen wichtigen Hinweis darauf, wie wir uns den geselligen Witz im Kreise der Schlegels vorzustellen haben. Nicht etwa die (in heutiger Geselligkeit so gern und oft virtuos geübte) Reproduktion von fertigen Witzgebilden; ein Trieb, aus dem unsere Witzblätter und Witzsammlungen gespeist werden, und der eine integrierende Eigenschaft des Witzes ignoriert: seine stets in Wandlung begriffene Unfertigkeit und seine Verbundenheit mit der jeweiligen Situation.

Die Jenenser Geselligkeit der Schlegels muß also dieses Moment des Flusses enthalten haben, das den Witz erzeugt als neben der eigentlichen geistigen Produktivität herlaufend und von ihr wechselseitig befruchtet. Ein Beweis hierfür ist die Tatsache, daß, obwohl alle Zeugen übereinstimmend von der ausnehmenden Witzigkeit des Kreises sprechen, keine Bonmots aus ihm überliefert sind, ebensowenig wie irgendein „guter Witz" aus Friedrich Schlegels Schriften in das allgemeine Bewußtsein übergegangen ist. Auch ein Wort Novalis leistet hierbei Stand: „Echt geselliger Witz ist ohne Knall", und das 394. Athenäumsfragment spricht sich in ähnlichem Sinne aus.

Der Eindruck von Witzigkeit, den Friedrich Schlegel hervorgerufen hat, muß sich also weniger auf seine Produktivität in

---

[65]) Vgl. Roethe S. 19.

[66]) Was ich erlebte. Bd. 4. S. 302—304.

[67]) Vgl. dazu auch etwa den Ton, in dem die Briefe an Auguste Böhmer abgefaßt sind (mitgeteilt im Anhang von Erich Schmidts Ausgabe der Briefe Carolinens Bd. 1).

Bonmots beziehen, als auf eine allgemeine Disposition im geselligen Gespräch. Seine Rede muß vielgestaltig, sprunghaft, von überraschender Verknüpfung gewesen sein und muß zugleich von einem „état d'épigramme" gegenüber den Unfällen des praktischen Lebens gezeugt haben. Wo er war, galt er als der Führer seines Kreises, und schon in seinen Lehrjahren gilt er der Körnerschen Gesellschaft als „unbescheidener, kalter Witzling" [68]), der wohl mit Selbstgefälligkeit das Gespräch an sich riß. Wenn wir annehmen dürfen, daß er in diesem Punkt Novalis ähnlich war, so war auch ihm „das Gespräch seine eigenste Produktionsform" [69]), in der er seine innersten Anlagen frei walten lassen konnte.

Dies der Eindruck, den sein Kreis und die ihm nahetraten, von ihm empfangen mußten [70]).

Wie stellte sich nun der Gesamtkreis seiner Zeitgenossen den Schriftsteller vor? Es ist nicht leicht, sich hiervon ein Bild zu machen, um so mehr als noch keine rechten Vorarbeiten vorliegen [71]), doch darf man wohl sagen, daß, nachdem die griechischen Arbeiten sich wesentlich an ein Fachpublikum, die größeren Rezensionen an einen engeren Kreis von Gebildeten gewendet hatten, das Athenäum die Wendung zur Popularität unternahm (die aber noch im großen und ganzen mißlang). Das eigentliche Werk sollte die Lucinde werden, ihr Anfang gab dem Verfasser einen weiten Ruf, den der Roman wesentlich der arabeskenhaften Anlage und der Paradoxie im einzelnen verdankt. Die mutwillige Dunkelheit, die sich hinter der Ironie verschanzt, muß ja auch jene Angriffe hervorgerufen haben, deren Antwort das Paradestückchen von der „Unverständlichkeit" darstellt. Die selbstherrliche Anmaßung und freche Verknüpfung der Schreibweise Schlegels spiegelt sich in den Urteilen Humboldts [72]) und der Xenien wider. Die Ironie und die metaphy-

---

[68]) Walzel S. 45.

[69]) Raich S. 59. Dieselbe psychische Disposition vermutete Schlegel auch in Lessing. Vgl. Minor II S. 151.

[70]) Vgl. Dilthey S. 233.

[71]) Etwa eine Arbeit „Die Romantiker im Urteile ihrer Zeitgenossen". Einen Ansatz dazu gibt G. von Rüdiger in der Sammlung Deutsche Romantiker, Pandora, herausg. von Walzel, Bd. 9.

[72]) Briefe an Jakobi S. 54—57.

sische Keckheit ist es denn ja auch gewesen, die den jungen Friedrich Schlegel und mit ihm die ganze Romantik kompromittiert hat. Als Kronzeugen wären etwa zu nennen Hegel, Lotze, Vischer. Nachklänge finden sich entschieden noch bei Haym, der, auf seinem Wege von der Philosophie her, zu den Äußerungen Schlegels immer etwas scheuen Abstand nimmt [73]).

Als Ergebnis dieser spärlichen Umschau können wir feststellen, daß die unmittelbare Wirkung sowohl von Schlegels Persönlichkeit im engen Kreis als von seiner Schriftstellerei im weiten Umfang von Mit- und Nachwelt auf seiner kecken Paradoxie beruht, die ihm in der Literatur so etwas wie das Ansehen eines enfant terrible verliehen hat.

Inwieweit — heißt die nächste Frage — liegt dieser Wirkung des Schriftstellers eine Anlage des Menschen zugrunde? Das heißt, inwieweit ist der Witz als Produktionsform im Gesamtbauplan des Schlegelschen Geistes inbegriffen?

Unger hat für Hamann den Witz aus den Wurzeln seines geistigen Lebens hergeleitet und ihn als einen Ausdruck für die ununterbrochenen Reibungsflächen von Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit bestimmt.

Liegt der Fall bei Schlegel ähnlich? Geht auch bei ihm der Witz aus einem Kampf heterogener Seelentriebe hervor?

Bei Rouge [74]) findet sich ein gutes Wort für die seelischen Verwebungen Schlegels: aventures intellectuelles. Ein intellektueller Abenteurer war er bis in die Zeit, wo er dauerndes Obdach fand, und als solchen muß man ihn in seinen Wandlungen begreifen. Wir kennen seine frühe Entwicklung: die schnell beginnende Unstetigkeit, die Wechsel im Studium, die anfangs unförmige und planlose Aufnahme riesiger Wissensgebiete. Dazu seine Sinnlichkeit und sein Reflexionstrieb [75]).

Bei näherer Betrachtung dieser Fakten als Voraussetzungen geistiger Entwicklung entfällt die Sinnlichkeit als ein wesentlich

---

[73]) Das Verdienst, die eigentlich historisch-begreifende Erfassung Friedr. Schlegels ermöglicht zu haben, gebührt wohl Dilthey (vgl. Leben Schleiermachers S. 208 ff.). Von der Unausrottbarkeit der alten Furcht vor dem Paradoxisten zeugt Alt, Schiller und die Brüder Schlegel, 1904.

[74]) Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand. Einleitung.

[75]) Über diesen vgl. wieder vor allem Rouge.

nur-physiologisches Charakteristikum[76]). Ganz im Gegensatz etwa zu Hamann haben die sinnlichen Begebenheiten als solche (im weiteren Sinne) keine tiefe seelische Bedeutung für Schlegel: so berichtet etwa Steffens, daß ihm jeglicher Sinn für die Natur gefehlt habe. Die Lucinde zeigt es auf jeder Seite, wie ganz mit dem Gedanken statt mit dem Auge seine Bilder und Verknüpfungen geschaffen wurden, und etwas Ungeseheneres als der „Alarcos" ist schwer vorzustellen. Kein Gleichnis wirkt mit epischer Unmittelbarkeit, sondern jedes ist von der Überlegung herbeigeholt. Man sehe etwa den Prolog der Lucinde darauf an, wie wenig die einzelnen Bilder Bildhaftes an sich haben. wie der Schwan, als er auf den Plan tritt, mythisch gelehrte Assoziationen nach sich zieht und die ganze Allegorie über eine Wohlgesetztheit der Worte nicht hinausgerät[77]). Die Dichtkunst in ihm ist Künstlichkeit, was er bekanntlich keineswegs als Tadel auffaßte.

Ist er so im Gegensatz etwa zu Hamann, dem Explosiven, mit allen Wurzeln dem Erdreich Verbundenen ganz unbodenständig, ganz gedanklich-unanschaulich, so ist andererseits auch seine Übersinnlichkeit keine irgendwie triebhafte, ursprünglich-bedürftige. Die religiöse Wendung ist bei ihm nicht, wie bei Hamann, der Schritt zur Produktivität, sondern das Ende derselben; denn sie bedeutete nicht eine Erschließung neuer Welten, sondern die Rettung vor der überströmenden Fülle der alten.

Hamanns Probleme sind solche des Konflikts von Sinnlichkeit und Übersinnlichkeit. Diejenigen Friedrich Schlegels betreffen eine Geistigkeit, die in sich unsicher und gefährdet ist. Wie der junge Schlegel an einem praktischen Berufe litt, und sich, einmal befreit davon, mit stürmischem Fleiß auf die Gelehrsamkeit warf, so hat sich auch der spätere mit unermüdlicher Lust in den Gefilden des Denkens getummelt, auf dem Kriegsfuße mit der Alltäglichkeit und ohne starken Drang zur gläubigen Religiosität.

---

[76]) Auch hierzu hat Rouge die Belege gesammelt.

[77]) Es wäre unerläßlich, solche Fragestellungen, wie sie im Zusammenhang etwa Unger für Hamann beantwortet hat, auch für Friedrich Schlegel zu erheben.

Hieraus entspringt für den Witz eine wichtige Folge: er ist bei Schlegel nicht (wie bei Hamann, und, mutatis mutandis auch bei Heine)[78]) ein animalisches Problem, sondern er ist eine Folgeerscheinung des geistigen Temperaments. Er ist nicht ein Ventil für die Zusammenstöße zweier heterogener Empfindungssphären, sondern er erscheint als baubestimmendes Element der geistigen Konstitution. In dieser Konstitution begegnet er einer Zweiheit von Strebungen: einer Schwerfälligkeit, die bei dem einzelnen Gedanken verweilen und ihn ausschöpfen möchte, und einer Kurzatmigkeit, die auf eilige Gewinnung des Zieles hindrängt. Der Witz, der beiden Anlagen entgegenkam, verhalf ihnen zur Produktivität. Legt man die Elle philosophischer Systematik an, so erscheint der Witz Schlegels als eine Tugend, die aus einer Not geformt ist (wenn auch einer rein gedanklichen). Das erklärt auch, weshalb später, als der Wille zur Systematik erstarkte, der Witz als Formungswille in den Hintergrund trat.

Um auf die Fundamente zurückzugehen: Der Anfang der Beschäftigung mit dem Geistigen ist für Schlegel ein systemloses Allumfassen, in dem die Periode der „Griechheit" Episode geblieben ist. Eine Hingabe an das Einzelne, ein liebevolles Verstehen von Einzelfakten und Erscheinungskomplexen als Individualitäten kreuzt sich mit einer Sehnsucht nach Allumspannung, unbeschränkter Ausdehnung von Stoff- und Formkreisen. Was fehlt, ist die Gliederung, der Aufbau, die Systematik der Gedankenmassen. Da nun aber zur Mitteilung ein Formungsprinzip unerläßlich ist, so tritt in diese Lücke der Witz. Unlogisch, unvollständig und ungegliedert, gibt er doch Verbindung, läßt das Ganze ahnen und setzt Grenzen, faßt zusammen und sondert: wie ihn die Fragmente im einzelnen schildern. Der Witz als Formungsprinzip des geistigen Schaffens – so wäre also die Formel für den Witz Schlegels.

Die nächste Frage geht nun nach der Ausgestaltung im einzelnen. Zunächst: Wie tritt der Witz, der so in seinem Zeugungsprozeß verstanden ist, nun an das Licht, wie bestimmt er die Produkte der geistigen Tätigkeit? Als das erste, wodurch er sich

---

[78]) Vgl. Eckertz, Heinrich Heine und sein Witz, Einleitung.

kennzeichnet, erkannten wir den Mangel an Logik. Wir wissen, einen wie geringen Wert Schlegel dem beweisenden Räsonnement im philosophischen Schaffen beilegte. „Leibniz und Kant behaupten, Wolff und Reinhold beweisen", damit stand für ihn die Sachlage fest: nur der Entdecker ist wertvoll im Reiche des Geistes. Und im Behaupten ist schon der schriftstellerische Anfänger groß.

In dem Maße nun, wie es unnötig war, daß eine Behauptung durch Ableitung aus einer Reihe von anderen gestützt wurde, ergab sich eine Form, die durch den Vorteil der erhöhten Sichtbarkeit ausgezeichnet war: der kurze Essay und das Fragment. „Die Randglossen gelingen ihm weit besser als ganze Briefe, sowie Fragmente besser als Abhandlungen, und selbstgeprägte Wörter besser als Fragmente. Am Ende beschränkt sich sein ganzes Genie auf mystische Terminologie." So Wilhelm Schlegel an Schleiermacher[79]).

Und das ist das Wesentliche: da die Gestaltungen des Denkens nicht aneinander aufgereiht, sondern nebeneinander gestellt werden, so wird schließlich die einfachste Synthese: eine Zusammendrängung zweier Gedanken in einem Wort, eine Form der „witzigen" Äußerung. Und insoweit der Witz die rein intuitive, unberechenbare Herstellung unerwarteter, scheinbar fremder Zusammenhänge bedeutet, so steckt in der Wortprägung Schlegels bereits ein wichtiger Keim seines Witzes.

Man kann wohl sagen: der Logiker, der vorzugsweise sachlich denkt, wird sich bemühen, seine Denkergebnisse dem gebräuchlichen Wortschatz anzupassen. Der Intuitive dagegen wird nach neuen Wortfügungen suchen, die bereits in sich einen Ausdruck getrennter und aneinandergefügter Vorstellungspartikeln enthalten. Der Logiker wird dem Worte eine vorzugsweise lineare Bedeutung geben; die Führung der geistigen Linien ist ihm die Hauptsache. Der Intuitive wird die Farbigkeit und Beleuchtung des Wortes zu betonen suchen; denn ihm liegt das Spiegelnde, Einmalige.

So bildet Friedrich Schlegel nicht seine Formulierungen lang-

79) Aus Schleiermachers Leben III, S. 71 ff.

sam dem vorhandenen Wortvorrat an, sondern er häuft Vorstellungsmassen in ein Wort, die etwa eine Sonderbedeutung besonders grell hervortreten lassen, und der ganzen Fassung eine abseitige Stellung in der historischen Entwicklung des Wortes geben.

Um ein Beispiel zu geben, können wir ganz nahe bleiben: gerade die Verwendung des Wortes Witz zeigt uns dieses Streben nach malerischen Wortwirkungen. Wo etwa der Logiker Volkelt eine Betrachtung der Position des Witzes im heutigen Vorstellungsschatze und eine umsichtige Grenzsetzung des Begriffes innerhalb seiner Verwandtschaft gibt: da nimmt Schlegel eine radikale Frontänderung vor, führt eine Masse von neuen Inhalten in das Wort ein und verwendet es in vielfach geschliffener und mannigfach spiegelnder Fassung.

Auch in der Umgebung des Witzes läßt sich mehr als eine Stichprobe machen. Ironie, Urbanität, Liberalität, Sataniske, Arabeske — lauter Worte, denen Schlegel einen eigenen, nicht ohne umbiegende Willkür errichteten Platz in seiner Terminologie anweist. Und weiterhin: die Grundbegriffe von Kunst, Wissenschaft, Philosophie, Poesie, Religion, ferner etwa der Geniebegriff — sie alle sind kühn gedeutet und eigenwillig fortgebildet[80]).

Das Wort ist das einfachste Element des sprachlichen Ausdrucks. Die „mystische Terminologie" erstreckt sich nun weiter auf das Beiwort. Auch hier ergibt sich eine charakteristische Folgerung: das Adjektivum wird, der Hauptsache nach, nicht als logisches, analysierendes Unterscheidungsmittel innerhalb des Geltungsbereiches des Hauptwortes verwendet, sondern es bringt einen ferner liegenden Vorstellungsinhalt, den es mit dem des Hauptwortes zu einer einmaligen Synthese verbindet, zu diesem hinzu. Das spezifisch „Witzige" (noch in dem allgemeinen Sinne des Intuitiv-Kombinatorischen natürlich) liegt in diesem Falle in der Treffsicherheit dieser einmaligen Verkoppelung. Es liegt in einer solchen Verbindung die Wahrscheinlichkeit, nur einmal,

---

[80]) Ihr Gebrauch hat auch Anlaß gegeben zu den zahlreichen Verspottungen der Ausdrucksweise der Fragmente, deren witzigste, der „hyperboräische Esel" von Kotzebue, wohl auch verdiente, von dem Betroffenen mit Humor aufgenommen zu werden. Siehe Car. I 569 f.; vgl. Er. Schmidts Kommentar Bd. 1 S. 748.

in dieser besonderen Gegebenheit, verwendet zu werden, in diesem Falle aber auch das einzig Sagbare zu sein.

Die Beispiele ließen sich hier (wie oben) häufen[81]. Einesteils sind es spitze Formulierungen: progressive Universalpoesie[82], logische Chemie[83], gigantischer Reim[84], zum andern Teil sind solche Fügungen einfach der Lust an der Farbigkeit der Kombination an sich entwachsen[85].

In den beiden eben erwähnten Erscheinungen liegt ein Doppeltes vor: eine inhaltliche Absicht, den Fortgang durch Heranrücken unerwarteter Bedeutungsmassen von der geraden Linie zu entfernen, und die formale Struktur, die eine Einheit durch Zusammenfügung unverwandter Einzelglieder herstellt.

Damit sind zugleich die Grundlinien des fragmentarischen Schaffens gegeben. Denn was deren Produkten wesentlich ist, ist eine Bestimmung zur Einmaligkeit der Erkenntnis: es soll keine Beweiskette hergestellt werden, sondern durch Komposition getrennter Gedankenelemente ein nur in dieser einzigen Gegebenheit gültiges Urteil gesprochen werden.

Das ist näher auszuführen. Die bisher betrachteten Gruppen: Wort als Terminus und epithetische Fügung waren nichts in sich allein schon Selbständiges, es waren die (wenn auch schon charakteristisch gebauten) Subjekte, denen zum Aussagesatz das Prädikat fehlte, die Zustände, die den Urteils- und Erkenntnishandlungen zugrunde liegen.

Diese Handlungen selber finden ihren Ausdruck im Fragment.

Daß das Fragment Friedrich Schlegels eigenste Schaffensform war, haben Zeitgenossen und spätere so oft ausgesprochen, daß sich die Aufzählung von Zeugnissen erübrigt. Auch er selbst

---

[81]) Es wäre eine stilgeschichtlich wichtige Untersuchung, der Wortprägung und Gruppenführung Schlegels eingehender nachzuspüren.

[82]) Ath. 116.

[83]) Ath. 220.

[84]) Lyc. 124.

[85]) Wir nehmen einige Beispiele aus der Lucinde: Geistige Wollust und sinnliche Seligkeit (S. 6), schonende Heftigkeit, anziehende Hingebung, Wollust der Ermattung (S. 13). Man beachtet überhaupt in der Lucinde die Unzahl adjektivischer Hinzufügungen, die Lust an der Nuancierung durch ein leise verschiebendes Beiwort.

wußte das, wenn er[86]) Fragmente als seine Naturform bezeichnet. Ebenso war er bekanntlich der geistige Urheber auch der Fragmente seiner Genossen (Wilhelms, Schleiermachers, Hardenbergs), der auch Caroline beschwor, aus Briefen „Fragmente zu exzerpieren". Und in der Geschichte der deutschen Dichtung ist der „Fragmentist" die durchgängige Kennzeichnung Friedrichs.

Und wirklich nimmt er in der Geschichte des deutschen Aphorismus eine entscheidende Stellung ein. Der Weg von Lichtenberg, dem non plus ultra an witzigen Einfällen, denen es aber an der Geschlossenheit zu einzelnen Gebilden fehlt, bis zu Nietzsche, der große Synthesen von Fragmenten baute, führt über Friedrich Schlegel, der dem einzelnen die Rundung gab, aber auf den Bau größerer Gebilde verzichtete.

Von allen dreien gilt es, daß sie in Fragmenten dichten. Wir haben die Genesis des fragmentarischen Denkens streifend erkannt und werden jetzt die Beschaffenheit seiner Resultate betrachten.

Alle logische Notwendigkeit bedeutet Verlust an Universalität des Inhalts. Fängt man dagegen in dem kleinsten Spiegel einige auserwählte Bilder, so werden bei aller Hingabe an die Geschlossenheit dieses einzelnen weitblickende Perspektiven offenbleiben, die der Fülle des Gegebenen keine Schranken auferlegen. So zeigt auch das Fragment die Gleichzeitigkeit von Universalität und Individualität, die die Sehnsucht des Denkens überhaupt ist.

Das Fragment wird also aus zwei Ursachen bevorzugt: weil es erlaubt, die einzelnen Glieder um ihrer selbst willen auszugestalten, und weil es dem Blicke Aussichten auf weite Gebiete eröffnet, die auf dem Wege der reinen Folge nie in Beziehung gebracht werden können.

Im Grunde ist also jedes Fragment bereits eine Äußerung des Schlegelschen „Witzes", wenn wir nämlich die Bezeichnung in seinem eigenen Sinne nehmen. Und auch zum Witzigsein in unserm Sinne neigt die ganze Form infolge ihrer Struktur.

Sie hat den Zweck, eine Erkenntnis zu formulieren, die sich aus der Beziehung zweier fremden Sphären aufeinander ergibt.

---

[86]) Car. 1 S. 439.

Um diese Beziehung glaubhaft zu machen, ja um sie überhaupt herzustellen, bedarf es der Entdeckung einer Ähnlichkeit, d. h. einer Beziehungsmöglichkeit, und diese Entdeckung ist mit der Erfindung einer witzigen Pointe nahe verwandt[87]).

Trotzdem muß es auffallen, daß von den vielen Fragmenten des Lyceums und Athenäums[88]) nur verhältnismäßig wenige eigentlich (d. h. in unserem, von Sprachgebrauch und Ästhetik gleichermaßen approbierten Sinne) witzigen Charakter tragen. Wir haben also, bei aller prinzipiellen Ähnlichkeit, das Fragment erst als Vorstufe zum pointierten Witz aufzufassen und aus seinen Möglichkeiten heraus die Entstehung des letzteren langsam zu beleuchten.

Das Fragment ist, nach seiner Erscheinungsform hin betrachtet, ein Aussagesatz. Der einfachste Fall eines solchen liegt vor, wenn einem Subjekt ein Prädikat beigeordnet wird, logisch gesprochen: wenn eine Begriffsbestimmung gegeben oder ein Ideenkomplex analysiert wird. Beides ist im Rahmen des Fragmentes möglich, ohne daß das Vorgehen darum witzig zu sein braucht, d. h. komisch wirken müßte.

Die Definition war bei der Bevorzugung der „mystischen Terminologie" eine rein praktisch unerläßliche Tätigkeit. Sie geschieht nun nicht etwa nach irgend einem logischen Schema, sondern in echt Schlegelscher Weise. Wir finden das Vorgehen prägnant umschrieben im 82. Athenäumsfragment: „Die rechten Definitionen lassen sich gar nicht aus dem Stegreife machen, sondern müssen einem von selbst kommen; eine Definition, die nicht witzig ist, taugt nichts, und von jedem Individuum gibt es doch unendlich viele reale Definitionen." „Witzig" bedeutet hier natürlich wieder eine kombinatorische Geistestätigkeit, die, Entferntes vereinigend, die Unendlichkeit vernehmen läßt[89]).

---

87) Ganz ungezwungen fallen uns verschiedene bekannte Begriffe aus der Ästhetik des Komischen ein, wie die „verborgene Ähnlichkeit", die „Verblüffung und Erleuchtung", die „Herstellung unerwarteter Zusammenhänge" usw.

88) Die „Ideen" fallen hier ganz fort.

89) Vgl. das 1. Kap.

Solcher Fragmente finden wir eine große Zahl[90]). Sie reichen von den einfachsten Sätzen (Lyc. 56) bis zu großen Abschnitten, deren Absicht und Kerninhalt aber doch die Begriffsbestimmung bleibt.

Es ist nun leicht einzusehen, inwiefern jede solcher Definitionen „witzig" ist: Es wird ein Begriff nicht sorgfältig unter höhere Gruppen rubriziert, gleichstehenden beigeordnet, und unteren übergestellt, sondern es wird gewissermaßen aus einer fremden Begriffssphäre ein ähnliches Motiv herangeholt, das, neben den definierenden Begriff gesetzt, diesen von einer Seite beleuchtet, ihm einen Beziehungsreichtum zuschreibt, ihm eine Lebensfülle zubilligt, die eine logische Schematisierung ihm hätte rauben müssen. Nehmen wir ein Beispiel: zunächst ein grammatisch ganz einfaches. Lyc. 56 definiert den Witz. Eine logisch brauchbare Definition würde etwa den Witz als eine Unterart des Komischen, und zwar des subjektiv Komischen, bezeichnen, deren Charakteristika das Streben zur Aufdeckung und die Geschlossenheit zu einer Pointe sind. Ganz anders Schlegel: er sucht nicht zu erschöpfen, er greift eine Beziehung heraus, die dem Witz günstige Äußerungsmöglichkeit schafft: die Geselligkeit. Wie sich in der Geselligkeit, deren Faktoren eine Reihe von Individuen mit ihren verschiedenen Trieben und Voraussetzungen sind, als Notwendigkeit eine Unsystematik des Gesprächs ergibt, das weniger auf Vollständigkeit, als auf sinnvolle Belebung auszugehen hat, so stellt innerhalb der Logik der Witz das Element dar, das am leichtesten, voll Reiz der Übergänge, Mischungen und Lebendigkeiten von sich gibt, die, ungezwungen und doch ernsthaft, frei und enthusiastisch, an Eindruck einer geistvollen Unterhaltung gleichen. Die einfachste Formulierung (und bei der Miniaturform des Fragments ist einfache Kürze notwendig zur Wirkung) für diese Erkenntnis faßt sich in den Worten zusammen: „Witz ist logische Geselligkeit."

---

[90]) Lyc. 8, 9, 16, 26, 28, 29, 34, 35, 43, 48, 56, 59, 65, 69, 82, 83, 90, 97, 108, 119. Ath. 5, 16, 22, 29, 31, 34, 37, 50, 51, 64, 76, 77, 80, 89, 90, 91, 96, 98, 108, 113, 116, 121, 137, 206, 213, 214, 220, 238, 252, 263, 297, 339, 344, 359, 365, 369, 379, 383, 391, 396, 403, 408, 429, 438, 441, 451.

So ganz einfach gefaßt sind nur wenige Fragmente[91]). Bei manchen ergibt sich aus der Erklärung und Umdeutung durch ein Fernliegendes die Notwendigkeit, auch dieses Fernliegende wiederum zu erklären. So etwa das berühmte Fragment, das die „Ironie" als die „Form des Paradoxen" erklärt und als paradox wiederum das faßt, „was zugleich gut und groß ist"[92]).

So wächst der in solchen Bestimmungen niedergelegte Inhalt bis zu jenen umfassenden Auslassungen, in denen die zentralen Stadien romantischer Terminologie erläutert werden: z. B. die romantische Poesie im 116., der Witz im 220., die Universalität im letzten Athenäumsfragment.

In dieser Gruppe geschieht es nun, daß die herangezogene Analogie aus einem so fernen und unerwarteten Gebiet genommen wurde, und daß es sich andererseits ermöglichen läßt, die Anspielungen so zu konzentrieren, daß die schlagende Wirkung eines „Witzes" zu beobachten ist[93]). So nimmt das 8. Lyceumsfragment die Bilder von Wurzel und Quadrat in so überraschend uneigentlicher Weise auf, daß man stutzt und aus diesem Stutzen den Eindruck eines gelungenen Witzes gewinnt. So läßt das 90. Lyceumsfragment die Vorstellung des (chemisch) gebundenen und zur Explosion gelangenden Geistes entstehen — ebenfalls eine „witzartige Vorstellungsverknüpfung" (so müssen wir mit Volkelt diese und andere Formationen benennen). Eine andere Möglichkeit bietet das 22. Athenäumsfragment[94]): aus einer ferner liegenden Vorstellungssphäre Elemente infolge der Klangähnlichkeit herbeizuziehen und mit diesen Klängen spielend, der Definition den gewünschten Blick ins Weite zu geben[95]). „Das überraschende Wiedersehen zweier befreundeter Gedanken nach einer langen Trennung"[96]), die „kastrierte Illiberalität"[97]), der „ka-

[91]) Etwa Lyc. 82, 83, 90. Ath. 5, 29, 37, 64, 76, 80.

[92]) Lyc. 48. Sonst noch so Lyc. 65.

[93]) Wir werden hier, wie auch später, an den Freudschen Begriff der „Verdichtung" erinnert.

[94]) „Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts."

[95]) Vgl. Jean Paul Vorschule, § 52.

[96]) Ath. 37. Hier spielt die Definition besonders stark in das Gebiet des Vergleichs hinüber.

[97]) Ath. 64.

tegorische Imperativ der Theorie"[98]), der „rückwärts gekehrte Prophet"[99]), der „abgesonderte und in sich selbst vollendete Igel"[100]) — alles Häufungen von Vorstellungsmassen, die in ihrer Konzentration die Verlockung zur Auflösung in sich bergen und damit die Voraussetzungen eines Witzes erfüllen[101])[102]).

An der Fügung der Elemente wird sich nicht viel ändern, wenn statt einer Erklärung ein oberer Begriff in seine Bestandteile zerlegt wird. Ein Terminus, eine Erscheinung, ein Zustand, kurz, irgendeine Vorhandenheit wird zerlegt; das geschieht nicht, indem Kategorien gesondert, Schachtelungen aufgebaut werden, sondern die verschiedenen Teile werden in der uns schon vertrauten ungezwungenen Weise je einem analogen Vorstellungsgebiet zugeordnet. Die Einteilung der Vernunft in „dünne, wässerige" und „dicke, feurige"[103]), die Einteilungen der Kantianer[104]), die Artunterscheidung der platonischen Prosa[105]), besonders prägnant die Gründe der Autobiographie[106]), die Philosophien für den Dichter[107]), die Möglichkeiten der Biographie[108]), oder der unechten Universalität[109]) — alles wird so auseinandergesetzt, daß wir weniger den Eindruck der linearen Geschlossenheit als den der offenen Vielfarbigkeit erhalten.

Die Möglichkeit komischer Wirkung bei dieser Art von Fragmenten liegt (wenn nicht wie im 25. Lyc.- und 322. Ath.-Fragment ein ironischer Ton das ganze bestimmt) in der verblüffenden Ferne des zum Vergleich herangeholten Gebietes (die chemische Auflösung der Autoren[110]), die Einteilung in medizinische und merkantilische Christen[111])), ferner in der Häufung der Bestandteile[112]), und endlich wiederum in der Benutzung der klanglichen

---

98) Ath. 76.

99) Ath. 80.

100) Ath. 206.

101) Es ist zu beachten, daß alle diese (wie auch die folgenden) Beispiele nur solche sind, bei denen die witzige Wirkung aus der Gesamtanlage des Fragments hervorgeht.

102) An die Definitionen schließen sich die Schachtelungen solcher an: z. B. Ath. 419, 427, 439, 445.

103) Lyc. 104. 104) Ath. 41 u. 104. 105) Ath. 165.

106) Ath. 196. 107) Ath. 168. 108) Ath. 225.

109) Ath. 447. 110) Lyc. 32.

111) Ath. 376. 112) z. B. Lyc. 79.

Erscheinung (die Einteilungen der „Naturpoesie in die natürliche und in die künstliche, und der Volkspoesie in die Volkspoesie für das Volk und in die Volkspoesie für Standespersonen und Gelehrte")[113]).

Wir beobachten hier überall einen Parallelismus zweier Vorstellungsreihen: eine eigentliche (die von dem zu Definierenden oder zu Analysierenden ausgeht) und eine (oder mehrere) uneigentliche (die durch eine Analogie zur ersteren deren Ablauf im Leser eigentlich erst hervorruft). Solange nun diese beiden Reihen rein sachlich verknüpft sind, laufen sie gewissermaßen nebeneinander her, um sich nur in einem Punkt (dem, in dem die Analogie einsetzt) zu berühren. Für die Fragmentenform aber, die „in sich selbst vollendet sein soll wie ein Igel"[114]), ist aber eine Gestalt wünschenswert, die (selbstverständlich der inhaltlichen Offenheit unbeschadet) in ihrer Wortformation eine selbständige Geschlossenheit offenbart. Dieses Streben findet seine Erfüllung, wenn die beiden Vorstellungsreihen entweder parallel laufen, so daß sie, bei gleichem Ausgangs- und Endpunkt, sich immer im Auge behalten, oder sich entgegengesetzt laufen, so daß der Anfangspunkt der einen zugleich der Endpunkt der anderen ist und umgekehrt. Hier wäre ein offenkundiges Beispiel: Lyc. 75 zieht eine Parallele zwischen Formen der philologischen und solchen der dichterischen Produktion. Würde das Fragment nur lauten: „Noten sind philologische Epigramme", so würde der Fall der Definition eintreten, wo die schlagende Kürze das tertium comparationis in dieser in das Gewand einer Aussage gehüllten Metapher ist. So aber wird durch die dreifache Gegenüberstellung nicht einfach dieser metaphorische Prozeß verdreifacht, sondern, da die Ausgangsglieder jedesmal aus demselben Gebiet genommen sind, zugleich der Eindruck eines Parallelismus hervorgerufen, der, infolge seiner stärkeren Absonderung von dem gewöhnlichen Verlauf geistiger Äußerungen, den Eindruck eines vollkommeneren „In-sich-vollendens" erwirkt.

Immerhin bleibt bei solchem Parallelismus die Form noch relativ offen gegenüber dem In-sich-zurückgehen durch Antithese.

113) Ath. 4.
114) Ath. 206.

So geht im 100. Athenäumsfragment nach Aufstellung der Definition „poetischer Schein ist Spiel von Vorstellungen" durch die Wortantithese „Spiel ist Schein von Handlungen" das Fragment formal an seinen Ausgang zurück[115]. Das reine Beispiel einer solchen Antithese ist das 240. Athenäumsfragment[116].

Hier schiebt sich nun ein gewichtiges Hilfsmittel ein: die formal geschlossene Struktur des Fragmentes wird zum äußeren Ausdruck gebracht durch den Gleichklang der entsprechenden Worte[117]. Damit gewinnt das äußere Bild des Fragmentes die letzte Vereinheitlichung und Selbständigkeit; es wird wirklich zum stacheligen Individuum. Doch ist zu beachten, daß diese letzte Vollendung nur relativ wenigen Fragmenten zu teil geworden ist. Es fallen zunächst die vorhin betrachteten fort, die der Definition und der Analyse dienen. Ferner eine größere Anzahl, in denen Charakteristiken von Personen, Gruppen, Zeiterscheinungen gegeben werden[118]. Dann entfällt eine große Gruppe, in denen Verggeiche, Bilder, Allegorien ausgeführt sind (ohne daß sich dies Vorgehen zur wörtlichen Entsprechung steigerte)[119]. In ihnen wird die Schließung durch die Berührung der Vorstellungsreihen übermittelt, aus denen sich der metaphorische Prozeß zusammensetzt. Bei verblüffender Ferne des

---

115) Es ist nicht genug zu betonen, daß die Erscheinungen, die hier erwähnt werden, alle rein formal sind.

116) Vgl. auch Wilhelms 127. Ath. Frag.

117) Eine Vorstufe zum Volkeltschen „Klangwitz", der sowohl Wort- als Sachwitz sein kann. Dieser Klangwitz selber findet bei Schlegel sein einziges Beispiel in dem (nicht allzu häufigen) Namenwitz, der ja eine gebräuchliche Umgangsform der Zeit war (Jean Paul) und nur beiläufig von Friedrich gebraucht wird: Philosophie und Sophie (Walzel Briefe S. 109). Die Unger-Ungeheuern (Br. 394 und überall), Brentano an- und abgebrennt (Car. I 754), Hülsens Hülsen (Br. 437), Vermehren vermehren (Br. 451), Die Erlanger haben erlangt (Br. 509), Grimms Grimm (Br. 576), Schillers Schülert (Br. 509), Schulvösse (Br. 567), Aulalaria (Br. 592).

118) Es sind dies die Fragmente Lyc. 41, 67, 111. Ath. 10, 105, 146, 150, 152, 156, 160, 219, 229, 253, 279, 281, 295, 296, 304, 418, 421, 423, 424, 426, 436. Witzige Wirkung durch Ironie Lyc. 49.

119) Als Beispiele dienen etwa Lyc. 5, 18, 19, 24, 27, 54, 58, 92. Ath. 13, 16, 21, 27, 30, 36, 37, 73, 75, 125, 157, 306, 308, 332, 333, 361, 365, 367, 374, 384, 392, 397, 413, 426, 434, 435.

Vergleichsgebietes, überschneller Herannahme der Vergleichspunkte und Überspringen der Mittelglieder tritt auch hier oft witziger (d. h. komischer) Effekt ein. Die Blasinstrumente der kritischen Journale[120]), die Romane, die wie das Vaterunser endigen[121]), das Gedicht, das wie der Heiland von den Nonnen geliebt wird[122]), die gott-ähnlichen Autoren[123]), der wiederkäuende Kritiker[124]), die das Unbedingte wie Wasser trinkenden Schriftsteller[125]), die Bibel als Privatbuch[126]), die kantische Philosophie als Malvolio mit gelben Strümpfen[127]), die Leibnizischen Welt-Menschen[128]), das System en parade[129]), das Igel-Fragment[130]), die Ehe als korrektes Gedicht[131]), der Jurist Leibniz[132]), die Kraftgenies als Gergesener Säue[133]), die Menschen als fortlaufende Kommentare[134]), die gottähnliche Leibnizische Philosophie[135]), die Existenz als Hofcharge[136]), der wie die Weiblichkeit überall angebrachte Candide[137]), die Streitfragen als antike Götter[138]) — sind Bilderwitze aus den Fragmenten.

Verwandt mit dieser Gruppe sind jene Fragmente, in denen durch Nebeneinanderstellung eine Reihe von Einzelerscheinungen aneinander abgemessen werden. Der Grund der Zusammenstellung liegt in einem Oberbegriff, von dem jedes der einzelnen Glieder eine Unterform ist. So vergleicht das 450. Athenäumsfragment verschiedene Antipoeten, indem es jedem einzelnen eine Charakteristik leiht[139]).

Um den reinsten Begriff der Gattung darzustellen, ist für ein Fragment zweierlei nötig: es muß so gefügt sein, daß es durch eine Antithese zur Geschlossenheit gebannt wird, und daß diese Antithese weiterhin einen wortlichen Ausdruck so findet, daß von dem Bau und der Stellung der Worte die Wirkung unablöslich ist. Davon abgesehen, daß diese Bedingungen beide

---

120) Lyc. 5. 121) Lyc. 18. 122) Lyc. 19.
123) Lyc. 24. 124) Lyc. 27. 125) Lyc. 54.
126) Ath. 12. 127) Ath. 21. 128) Ath. 27.
129) Ath. 46. 130) Ath. 206. 131) Ath. 268.
132) Ath. 279. 133) Ath. 306. 134) Ath. 332.
135) Ath. 333. 136) Eine witzige Allegorie, Ath. 361.
137) Ath. 374. 138) Ath. 384 2. Teil.
139) So gebaut sind ferner Lyc. 91, 107, 112. Ath. 82, 144, 216, 231, 244, 247, 366, 372, 449.

zu erfüllen nicht oft möglich ist[140]), haben wir in unserm Überblick zur Genüge erkannt, daß jenes Prinzip, aus dem das fragmentarische Schaffen seinen Ursprung nimmt: der romantische Witz, vielfache Gelegenheit zur Auswirkung findet. Ebenso hat unser Überblick gezeigt, daß dieser romantische Witz überall nur einen Schritt von dem entfernt ist, was bei uns Sprachgebrauch und Ästhetik Witz zu nennen pflegen.

Es bleibt uns nun zuletzt ein Blick auf die prägnantesten Fragmente: diejenigen, die sich auf eine Wortantithese gründen. Diese Gruppe[141]) neigt insofern am meisten zum eigentlichen, komischen „Witze", als ihre reinste Fassung, die einfache Entgegenstellung von Wortpaaren in sich das Überspringen von Vorstellungsketten erfordert, das der witzigen Wirkung so dienlich ist[142]). So wird etwa im 14. Lyceumsfragment durch die nackte Paarung der Worte halb und ganz ein Paradoxon gebaut, das alle erforderlichen Eigenschaften eines Witzes hat. Verbunden mit den Kunstmitteln des überraschenden Wortbildens und des scheinbaren Widerspruches ist auf diese Weise im 113. Lyceumsfragment[143]) ein wirklich schlagender Witz zustande gekommen.

Das Ergebnis unserer Klassifikation läßt sich dahin zusammenfassen: zum Fragment, dessen Inhalt eine wie in einem Brennspiegel eingefangene Erkenntnis ist, neigt Friedrich Schlegel infolge seiner Denkanlage; denn der Fragmentist kommt dem Ideal des witzigen Denkers am nächsten. Im Fragment liegen aber ferner die Keime einer komisch-witzigen Wirkung, infolge seines Dranges zur Vorstellungsmischung sowohl wie zur scharfen Kürze.

Die Fragmente des Lyceums und Athenäums stellen, obwohl die komisch-witzigen Fragmente nicht die einzigen sind, den Höhepunkt von Schlegels witzigem Schaffen dar, wurden auch, wie

---

140) Und daher auch wirklich nicht oft allzu oft eintritt.

141) Sie besteht aus den Fragmenten Lyc. 1, 4, 6, 14, 33, 47, 61, 76, 85, 96, 99, 113, 115. Ath. 23, 24, 54, 56, 92, 145, 240, 244, 249, 318, 401, 422, 448.

142) Außer der auch hier einfallenden „Verdichtung" Freuds erinnern wir uns an die „Mechanisierung" Bergsons.

143) „Voß ist in der Luise ein Homeride: so ist auch Homer in seiner Übersetzung ein Vosside." Vgl. hierzu Briefe S. 299, Car. I 441.

sowohl das Erstaunen über ihre Paradoxie in der zeitgenössischen Literatur[144]) als die übereinstimmenden Charakteristiken der Genossen bezeugen, in ihrer Zeit dafür angesehen.

Unser Verfahren, als Äußerungen Schlegelschen Witzes lediglich die Fragmente herausgegriffen zu haben, findet also sowohl systematisch wie historisch seine Rechtfertigung. Doch bedarf die Darstellung einer entwicklungsgeschichtlichen Ergänzung sowohl wie eines überschauenden Vergleichs der übrigen Produktion.

---

3. Kapitel.

Der Witz als entwicklungsgeschichtliches Moment.

Psychologisch konnten wir feststellen[145]), daß der Witz Schlegels weniger ein Ausfluß natürlichen Temperaments als ein aus Reflexion gewonnenes Auskunftsmittel in intellektuellen Nöten war[146]). Um sich seiner zu bedienen, muß der Denker erst zu jener freischwebenden Stimmung über den Tatbeständen gelangt sein, deren Ausprägung die romantische Ironie ist, und aus der heraus allein die freie Mischung der Chemikalien des Witzes ermöglicht wird. Und andererseits, er mußte als provisorisches Schaffensprinzip vorübergehen; denn er war nur eine rettende Form, kein herrschender Inhalt, und bei einer denkerischen Natur konnte nicht auf die Dauer eine künstlerische Form die geistigen Prozesse regeln. Es wird also erwartet werden dürfen, daß der Witz, bei aller seiner betonenswerten Wichtigkeit für die Zeiten der universellen Entwicklung, ein Ding ist, das kommt und geht,

---

144) Außer den Xenien und Kotzebues „Esel" nennen wir: Ankündigung und Probe einer Ausgabe der römischen und griechischen Klassiker in Fragmenten von Cicero's 1. katilinarischer Rede, mit philologischen Epigrammen und Idyllen (!) begleitet. Nebst einer Vorrede bestehend in Fragmenten von Friedr. Schlegel. Rom 1798.

145) Vgl. das 2. Kapitel.

146) Vgl. auch die Bemerkung der Briefe: „Ich habe mich ordentlich auf den Witz gelegt."

und seine historische wie literarische Merkwürdigkeit nur daraus gewinnt, daß jene Jahre in die Zeit einer ganz neu erblühenden Geistigkeit fielen, und daß, innerhalb des Prozesses dieser Jahre, diesem Entwicklungsstadium ein starkes, auch historisch greifbares Nachwirken beschieden war.

Daß mit dem Beginn des fragmentarischen Schaffens eine neue Epoche anfing, die durch die Ausbildung der Ironie bezeichnet ward, war Schlegel selbst wohl bewußt. Die Folge war, daß er seine Jugendarbeiten von dem neugewonnenen Standpunkt aus mißachtete. Er vergleicht sie[147]) mit der unfreien „Wut" der Reinholdischen Philosophie und vermißt daran gänzlich[148]) die „unentbehrliche Ironie".

Es ist von mehr als einem historischen Beurteiler darauf hingewiesen worden, daß dieses Urteil gerade für die besten der „philosophischen Musikalien" etwas zu hart erscheint. Ganz von der mannigfachen Vorbildung der Ironieformel[149]) abgesehen, hat man immer auf die intuitive Kraft der historischen Auffassung, die überschauende Stärke der Forschung und Entdeckung hingewiesen, die in diesen Arbeiten zum Ausdruck kommt. So sicher es ist, daß es, besonders an den systematisierenden Stellen, diesen Versuchen an Farbigkeit und Lebensfülle gebricht — ebensowohl darf man nicht vergessen, daß das ganze Unternehmen das Werk eines Zusammenhänge suchenden Mutes ist, und daß es von dem „unentbehrlichen wissenschaftlichen Witz", der Divination, die alle historische Produktivität bedingt, gespeist wird.

Im Einzelnen: es finden sich (vor allem im Studiumaufsatz) großzügige Antithesen, die sogar manchmal[150]) zur wörtlichen Entsprechung vorschreiten. Es findet sich jene Hingabe an das Einzelne und jenes Streben nach Auffindung der großen Zusammenhänge, die auch das Schaffen des späteren Schlegel bestimmen.

Wir sehen: die Keime sind vorgebildet; was fehlt, ist die Ironie als tonangebende Stimmung, der Witz (d. h. die scheinbar

---

147) Lyc. 66.
148) Lyc. 7.
149) Vgl. Rouge S. 114 f.
150) So z. B. Minor I S. 12 Z. 10—11.

willkürliche Kombination mit oft komischem Effekt) als kompositionelles Prinzip.

Der Umschwung wird durch äußere Wandlungen bezeichnet: das Ende der Leipzig-Dresdner Epoche, die Gründung der Genossenschaft, und durch innere: die Zuwendung zur neueren Geistesentwicklung, der Eintritt in die unmittelbaren literarischen Bewegungen. Die dickflüssig-gesuchte Schreibart der griechischen Arbeiten konnte keine Dienste als Waffe des täglichen Kampfes leisten, das Temperament des Denkers suchte auch für die Mitteilung (die ihm von jeher nicht leicht von der Hand gegangen war)[151], eine adäquate Ausdrucksform. So tritt langsam eine Lockerung im kompositionellen Gefüge der Aufsätze ein; demgegenüber eine Verschärfung der Pointierung bei aller Vieldeutigkeit des Einzelnen, eine Neigung zur Paradoxie und halbernsten Spielerei in den Grundgedanken und eine sorgfältige Kleinarbeit. Der „Woldemar“, der „Lessing“ und der „Meister“ sind die Stationen dieses Weges, der[152]) durch die Entwicklung zum romantischen Enthusiasmus und zur romantischen Ironie gekennzeichnet ist. Daß es dann zu der großen Fragmentenproduktion kam, ist natürlich zum geringsten Teil eine äußere Verlegenheit[153]), sondern der Hauptsache nach die innere Notwendigkeit, den ungeheuren Stoffmassen durch ein Prinzip, das gleichmäßig Auslese und Mischung gestattete, gestaltend beizukommen. Daß für das Formale des Fragmententypus die Lyceumsfragmente die reineren, die des Athenäums die reicheren Exempel gaben, hat Schlegel selbst bemerkt[154]).

Als wir versuchten, ein Linnéisches System des Fragmentenreiches zu skizzieren, haben wir die große Gruppe der „Ideen“[155]) außer acht gelassen. Und in der Tat, die alte Form, die einen

---

[151]) Siehe etwa Minor II S. 151 Z. 21—22.

[152]) Diese stilistischen Fortbildungen im einzelnen aufzuzeichnen, ist nicht die Aufgabe dieser Arbeit.

[153]) Unger, der Verleger des Lyceums, verlangte Lückenbüßer. Br. S. 295.

[154]) Br. S. 304.

[155]) Minor II, S. 289 ff. Sie stammen aus der Zeit nach der Lucinde und sind auch wohl später als das Poesiegespräch und die „Unverständlichkeit“ verfaßt worden.

neuen Gehalt bekommen sollte, hat ihre frühere Frische und Eigenart verloren. Die Fassung ist wieder knapper geworden als in den Athenäumsfragmenten, aber die Konzentrierung auf wenige inhaltliche Grundgedanken nimmt der formalen Entfaltung die Farbigkeit, und die Genesis einer „Lehre" hat dem schwebenden Spieltrieb, der den vorigen Fragmenten Pate gestanden hatte, den Garaus gemacht. Um noch bei den Fragmenten zu bleiben: die von Windischmann[156]) mitgeteilten fallen nicht unter den Kunstterminus Fragment; denn sie sind keine literarisch endgültigen Fassungen, sondern Bruchstücke, liegengebliebene Entwürfe, literarischer Abfall.

Die späteren Zeiten des Athenäums bedeuten eine langsame Hinwendung zur Vereinheitlichung der Grundidee, die schließlich in gedanklicher Konsequenz bei der Religiosität schloß. Es ist nicht verwunderlich, daß im Laufe dieser Entwicklung der Witz, das Prinzip der freien Vermischung, von stärkeren, inhaltlichen Notwendigkeiten in den Hintergrund gedrängt wurde. Dem Weg zur Religion geht ein Aufenthalt in den Bereichen der Kunst vorauf, während dessen das Wissenschaftliche und damit die dort zuständige Seite des Witzes zurückgestellt wurde, und dessen Zeugnis das kühne und feine „Poesiegespräch" ist[157]). Der Witz ist (in dem Poesiegespräch) nicht mehr das Ein und Alles jeder geistigen Produktion, sondern er beschränkt sich auf die phantastisch-poetische Seite des Künstlerischen, er ist „der äußere Blitz der Fantasie"[158]). Er ist „gottähnlist", denn er ist ein Analogon zu der Mitteilungsart, deren sich die Gottheit in freier Willkür bedient. Er wird transponiert: von der Regel literarischer Formung im Einzelnen, dem Medium der unsystematischen Erkenntnis, wird er erhoben zum Symbol der göttlichen Freiheit des Schaffenden. Mit anderen Worten: wenn früher die formale Komposition diejenige Seite war, die in den theoretischen Zu-

---

156) Bd. II S. 405 ff.

157) Wie der Übergang von Dresden nach Berlin der Wendepunkt zur 2. Phase war, so wird sie mit dem Ende der Berliner Epoche, des Verkehrs in den intellektuellen Kreisen, und der Übersiedelung in die künstlerische Welt Jena, abgeschlossen.

158) Idee 26.

sammenhang einbezogen wurde, so wurde es nunmehr die Stimmung, die dem Ganzen zugrunde lag: die scheinbar unbeschränkte Willkür im Gebiete des Gedankens (die doch immer einer Erkenntnis dienen sollte) wurde zu wirklicher Willkür im Schaffensreiche der Kunst. Der Witz ist eingegangen in das neue Ideal des „künstlichsten Kunstwerks", der Arabeske. Sie enthält jene scheinbar beliebigen Vermischungen, das über alle Gesetze der Folge erhabene Spiel mit Inhalten und Formen; sie enthält auch das Prinzip der indirekten Teilung, das (eine Grundform romantischen Kunst- und Lebenswollens überhaupt) nicht ein gegebenes Ganzes gliedert, sondern die zu wertvoller Einmaligkeit ausgestalteten Einzelstücke zu Synthesen höherer und höchster Ordnung zusammenfaßt: die Einung von Universalität und Individualität, die wir als die gedankliche Urzelle der gesamten witzartigen Vorstellungstypen anfangs erkannt haben.

Die Illustration mehr zu dieser Theorie als ein notwendiges Kunstwerk ist die „Lucinde"[159]).

Die Lucinde will (darin sind sich Zeitgenossen und Forscher einig) im Einzelnen wie im Ganzen als eine Äußerung des kompositionellen Witzes verstanden werden. Der Witz hat hierbei ganz seine psychischen Entstehungsbedingungen beibehalten: er ist nach wie vor ein freies Geistesprodukt, kein Erleichterungsmittel für seelische Beschwerden, nach wie vor aus intellektuellen Entwicklungen entsprossen. Auch seine Struktur hat sich wenig geändert: er ist „absolut, enthusiastisch, durch und durch material", wie er von je gewesen. Nur das Terrain hat er gewechselt: aus der Universalphilosophie ist die Universalkunst geworden, seine aufbauende Eigenart dient nicht mehr der Erkenntnis, sondern der Phantasie. Und ein anderes hat sich gewandelt: er ist einem Größeren unterstellt worden. Wo er früher selbstgenügsam sein Spiel mit Erkenntnissen trieb, da soll er sich jetzt

---

[159]) Die zentrale Bedeutung der Lucinde ist erst durch die neuere Romantikforschung hervorgehoben worden. Haym und Dilthey wußten noch nichts mit ihr anzufangen. Walzel, Joel, Rouge, Enders haben ihr Betrachtungen von einem neuen Gesichtspunkt aus gewidmet, Jonas Fränkel einen Neudruck besorgt. (Jena 1907.) Man kann fast von einer stillen Liebe der neueren Forscher für dieses zarte und freche Werk sprechen.

einer umfassenderen Forderung unterordnen: er soll einbezogen werden in die romantische Kunst, die eine Offenbarung der zentralen Mächte ist; er verdient sich diese Teilnahme an den leitenden Schaffensprozessen durch seine Eigenart, die, keiner niederen Gesetzlichkeit unterworfen, ganz im Dienste des entscheidenden Wollens stehen kann.

So wird die Absicht vom Einzelnen ins Große durch den ganzen Roman hindurchgeführt. Das Eigenste des Witzes: die einmalige Synthesierung des Verschiedenen steht als Zeichen über dem Ganzen. Keine Gleichartigkeit: des Fortschritts der Erzählung, der Abgewogenheit der Abschnitte, der inhaltlichen Entsprechung oder der formalen Angleichung. Alles einzelne hat seinen Eigenwert[160]), der letzte Grund seines Daseins und seiner Verknüpfung liegt aber nicht in der vorläufigen Einheit des Buches (hier der „Lucinde“), sondern in einer viel größeren: eben dem Kunstganzen, das wieder nur eine Erscheinungsform des Weltganzen ist.

Die „Lucinde“ hat so, als Produkt romantischen Kunstdenkens, keine logisch-künstlerische, plastische Einheit, sondern sie hat eine malerische, individualistische Universalität. Ihre Gliederung ist nicht mit Folgerichtigkeit aus der Idee des Ganzen hervorgewachsen, sondern jeder Teil ist für sich entstanden, selbständig ausgebaut, mit eigenen und jedesmal anderen Ornamenten geschmückt, um dann mit seiner Umgebung durch die Einnahme eines übergreifenden Standpunktes zusammengefügt zu werden. Die Aneinanderfügung ist so nur aus dem zentralen Wollen, nicht aus einer immanenten Konsequenz erwachsen: wir sehen dieselbe Funktion, die für den Witz im Fragmentarisch-Kleinen typisch war, hier im Großen an der Arbeit. Die „Lucinde“ ist gewissermaßen ein riesiges Fragment, dessen letzter Zweck nur eben nicht mehr im Urteilen, sondern im Darstellen, im „Fantasieren“ liegt. Aus diesem Sehwinkel gewinnen alle Stilmischungen, alle Buntheiten und scheinbar unorganischen

---

[160]) Der romantische Allegoriebegriff darf keinesfalls so gefaßt werden, daß alles Einzelne nur um des Ganzen willen da sei und nur vom Ganzen bestimmt werde. Das Doppelstreben zur Individualität und zur Universalität waltet auch hier vor.

Fügungen ihre höhere Rechtfertigung. Und zugleich sehen wir an diesem Punkte, an einem Werke, das zugleich Kunst und Theorie der Kunst ist, in eine tiefe Struktureigenheit jedes „romantischen" Werkes. Denn einem solchen ist das Buch, das einzelne Kunstwerk nicht ein endgültiges Problem, sondern es strebt über dasselbe hinaus zu höheren Einheiten und geht auch wieder zurück zum Einzelnen.

Der Witz hat sich also mit dem ganzen Denken gemeinsam fortgebildet: jetzt kommt er zu seinen höchsten Ehren, jetzt aber hat er sich am weitesten von dem ursprünglichen Bedeutungsumkreis des Wortes entfernt.

Nach dieser lebendigen Stärke erfährt der Witz nun ein gänzliches Nachlassen: mit der Zerbröckelung des Jenenser Kreises, dem Schluß des Athenäums, dem Ende des gemeinsamen Auftreten einerseits, der (zum Teil durch die Pflicht zum Dozieren bestimmten) Hinwendung zur Systematik andererseits verliert das frühere Lieblingskind romantischer Theorie seine Schätzung: es wird überflüssig als Regel der Produktion. Die „konziliatorischen Filzschuhe", von denen Wilhelm spricht, sind auch im geistigen Sinne angelegt worden und haben den Stil Schlegels bei aller Glätte in die alte Umständlichkeit und Schwerfälligkeit zurückgeführt, aus der er durch den schöpferischen Gedanken des Witzes in all seiner Vielspaltigkeit gerettet war. Die Produktivität Schlegels nahm mit dem Aufhören des witzigen Ornaments ein völlig anderes Gesicht an: aus dem glühend paradoxen, begeistert ironischen, ernsthaft spielenden Schlegel der Jahre 1796 bis 1800 wird der sorgsam wägende, vorsichtig schürfende der späteren Zeit. Die Jahre des kampflustigen Literatentums, in denen die unmittelbar starke Wirkung aus der witzigen Formulierung der Erkenntnisse entsprang, wichen den Jahren ruhevoller Langsamkeit und unbeachteter Stille.

Die Fragestellung dieser Kapitel: inwieweit der Witz in der geistigen Konstitution Schlegels angelegt war und in welchem Sinne er sein Schaffen beeinflußt hat, konnte insofern nicht eindeutig beantwortet werden, als der Vorstellungskomplex, der sich mit dem Worte Witz verbindet, kein einheitlicher ist. Wir mußten versuchen, die Übergänge, die sich von der spezifisch ro=

mantischen Formulierung zu unserem mathematischen Begriff, der zugleich ein historisches Gattungsprinzip ist, ziehen, so herauszustellen, daß das Schaffen Friedrich Schlegels in der von diesem Punkte aus geführten Beleuchtung von der ganzen Lichtmasse getroffen erschien und in seiner Konstruktion ersichtlich wurde. Die Vielfältigkeit, die der ganzen geistigen Persönlichkeit eigen ist, läßt von vornherein als ausgeschlossen vermuten, daß als spezifisch witziger Schriftsteller Schlegel eine historisch maßgebende Rolle spielen sollte. Doch wird andererseits die Betonung nicht unangebracht gewesen sein, die der Wesenheit des Witzes in seinen typischen Äußerungen in der vorliegenden Untersuchung gewidmet wurde.

---

4. (Schluß)-Kapitel.

Die geschichtliche Stellung.[161])

Welche Ideenkomplexe von dem Worte Witz umschrieben werden, ist jetzt ersichtlich geworden. Es bleibt noch die Aufgabe, einige Quellen, Verwandtschaften und Parallelen aufzusuchen.

Die Hauptquelle für die Bedeutungsentwicklung eines Wortes ist natürlich der Sprachgebrauch; ihn haben wir im ersten Kapitel in seinen Beziehungen zu den Schlegelschen Fortbildungen verfolgt. Nächst ihm bemerkt man aber eine Anzahl von Erscheinungen, die für die inhaltliche Füllung des Begriffes Stoff geliefert haben.

Der große Nährer romantischer Theorien: Shakespeare, hat auch den Witz befruchtet[162]). Das große Thema der Shake-

[161]) Da diese Arbeit bestimmt ist, einen vorwiegend monographischen Charakter zu tragen, so wird es sich in diesem Schlußteil wesentlich um Ausblick und Überschau handeln, um so mehr, als auf diesem Gebiete wenig vorgearbeitet ist.

[162]) Über diese Beziehung vgl. vor allem Max. Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeareprobleme im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik.

speareschen Komik, die ja, figural und kompositionell, durch den Witz stark bestimmt ist, hat durch Friedrich Schlegel eine lebhafte Diskussion erfahren. Man kann wohl sagen, daß ihm an diesem großen Faktum der Kunstgeschichte das aufgegangen ist, was er[163]) „architektonischen Witz" nennt. Dieser „μουσικώτατος τῶν ποιήτων" [164]), der Farben und Tonarten mischt, belehrte ihn über die organische Form, die sich aus Heterogenem und doch auf einander Bezüglichem mit scheinbarer Willkür zusammenfügt. Und der „Witz" Shakespeares wurde sein Lieblingsvorwurf. Wie er selbst den Narren in „Was ihr wollt", also eine ausgesprochen witzige (nicht so sehr komisch-humorige) Rolle „unvergleichlich las" [165]), so wollte er auch (in den gemeinsam mit dem Bruder zu schreibenden) Briefen über Shakespeares Witz eine Analyse des „romantischen Witzes" anläßlich Shakespeares geben[166]).

Untrennbar von Shakespeare in den Äußerungen aus der Zeit des Poesiegesprächs ist das andere Muster romantischer Kunstübung: Cervantes[167]). Auch von ihm (den Schlegel Br. 390 behufs Shakespeares lesen will) wird vorzugsweise mit Betonung der Witzigkeit gesprochen. Daß dieser Witz keine „Spaßmacherei" [168]) ist, sondern absichtsvoll und methodisch, versteht sich bei der Gebrauchsweise des Wortes Witz für uns nunmehr von selbst.

Shakespeare und Cervantes gelten als Prototype des romantischen Witzes. Zu ihnen gesellt sich einerseits Aristophanes als der antike Witzige, andererseits die Großen des Witzes im 17. und 18. Jahrhundert: Die Franzosen und die Engländer.

Aristophanes greift in einem Punkte in den romantischen Witz hinüber, der seine Diskussion durch Friedrich Schlegel schon sehr früh gefunden hat: In dem Aufsatz[169]) „Vom ästhetischen

---

[163]) Ath. 383.

[164]) Br. 156.

[165]) Br. 305.

[166]) Ansätze zu solcher Gesamtcharakteristik aus dem Sehwinkel des Witzes liegen vor Ath. 247, 253, 383. Minor II 361, 393.

[167]) Über ihn siehe, außer der Besprechung Minor II 314 ff.; II 350, 361, 369, 372, 373, 374, 381, 400, 406, 409, 412 f. Br. 254, 390, 410, 414, 459, 478. Car. I 524.

[168]) Minor II, 315 Z. 42.

[169]) Minor I, 11 ff.

Werte der griechischen Komödie" wird der Vorwurf besprochen, den man Aristophanes in bezug auf „Unterbrechung der Täuschung" gemacht habe[170]). Er erfährt hier eine Zurückweisung, die, bei aller Gründlichkeit, noch nicht recht einleuchten will: immerhin, die Frage ist angeschnitten und hat sich später zu einer Kernforderung romantischer Kunsttheorie ausgestaltet. Diese Illusionszerstörung[171]) ist ein Geschöpf aus der Stimmung der romantischen Ironie und eine Waffe des kompositionellen Witzes. Die Lucinde selbst gibt allerorts Anwendungen dieses Lieblingsmittels, das dann kurz darauf im „Godwi" seine übermütigste und launigste Verlebendigung finden sollte.

Wer gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine Kultur des deutschen Witzes in den Umkreis europäischen Geisteslebens einführen wollte, sah sich zwei fertigen Gruppen gegenüber, mit denen sich auseinanderzusetzen eine Forderung der Selbstbesinnung war: es waren dies der französische Witz und der englische Humor. Beides farbige und vielseitige Gebilde, die in einer Reihe von lebendigen und sichtbaren Individualitäten sich verkörpert hatten. Sie gehören für das Bild des 18. Jahrhunderts zusammen: die Alleinherrschaft des Geistes und des Anthropozentrismus, die die Selbstherrlichkeit des Menschen finden hier einen adäquaten Ausdruck. Auf der einen Seite ganz autonomer Geist — Voltaire, Galiani; auf der anderen ganz autonome Phantasie — Sterne. Dort eine Fülle schärfster Prägungen, gewandtester Stellungnahmen, sicherster Gewagtheiten — das Bonmot, die Anekdote, der Brief. Hier eine Kunst der willkürlichsten Fülle, der schrankenlosen Laune, des bedingungslosen Gefühls — der Roman. Dort eine hauptstädtische, in Salons organisierte, fast uniforme Kultur der oberen Zehntausend — hier ein Ausbruch der bizarrsten Neutöner, der volksmäßigen Originale.

Das war das Gegebene. Gemeinsam beiden: das Unmittelbare, Erdennahe, Unphantastische.

---

170) Minor I, S. 9 ff.

171) Eine Formulierung dieser Forderung in Fragmentenform findet sich Ath. 101: „Was in der Poesie geschieht, geschieht nie, oder immer. Sonst ist es keine rechte Poesie. Man darf nicht glauben sollen, daß es jetzt wirklich geschehe."

Zu diesem trat in Schlegel das Spekulierende. Er nahm von beiden auf, was er brauchen konnte: die Selbstherrlichkeit des Geistes von den Franzosen, die Selbstherrlichkeit des künstlerischen Schaffens von den Engländern. Als der Witz noch wissenschaftlich war, wurden die Franzosen bewundert; später, im Laufe seiner Entwicklung zum Künstlerisch-Kompositionellen, treten die Engländer hervor.

Um Einzelnes hervorzuheben: die wirksamste Persönlichkeit des französischen Kulturkreises in den Zeiten seiner Blüte, Voltaire, wird seines Witzes wegen schon in ganz früher Zeit von Schlegel geliebt. Der „superieure Geist", der über die „gewöhnlichen Dinge" mit Anmut und Laune hinwegschaut, soll zu verschiedenen Zeiten[172]) im Ganzen studiert werden. Schlegel begrüßte in ihm den Geist der Urbanität, deren gleichschwebendes Temperament sich zu den Dingen der Welt in einem „état d'épigramme" befindet.

Dies war das Urteil in den Zeiten vor der Geburt des eigentlich romantischen Witzes. Später, mit der durchgreifenderen Ausbildung des Begriffes wie der geistigen Tatsache Witz, wurden die Verpflichtungen, die diesem gestellt wurden, so stark angespannt, daß der Inhalt, den Voltaire ihm gegeben hatte, nicht mehr ausreichte, denselben nachzukommen. So spricht sich der „Brief an Dorothea" aus[173]): „. . ., da Voltaires Witz . . . Dich über die häufige Gemeinheit der Gesinnungen und Ansichten in ihm nicht hat verblenden können."

Noch typischer für das Verhältnis Schlegels zu den Franzosen ist jener scharfsinnige und bittere Kopf, der das niedergehende ancien régime schmückt: Chamfort. Seiner menschlichen Persönlichkeit widmete Schlegel ebenso viel Sympathie wie seinem literarischen Schaffen[174]). Es ist bekannt, daß der Chamfortsche Witzbegriff im 59. Lyc.-Fragment psychologisch mitempfunden, als erschöpfende Definition aber abgelehnt wird. Und das war notwendig die ganze Stellung Schlegels zu dem französischen Witz. Dieser (und ganz besonders der

---

172) Briefe S. 8, 15.

173) Minor II 332.

174) Vgl. Minor II 190, 191, 199, 215, 281.

Chamforts) entspringt aus dem Zwiespalt, den der Materialismus der Lebensbedingungen und die Herrschsucht des Geistes im Kampf miteinander hervorgerufen hatten.

Chamfort hat[175]) mit einem Bruch sein bisheriges Leben hinter sich zu werfen versucht, sich dabei in den eben erwähnten Zwiespalt verstrickt und das Lachen als Ausweg erfaßt. Sein Wort vom „état d'épigramme"[176]) geht so aus einer erzwungenen, fast artistisch-literarischen Teilnahmslosigkeit hervor, die das ganze Paris um die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts charakterisiert, und die, zur Forderung erhoben, noch im 37. Lyc.-Fragment nachwirkt. Infolge des Grundstrebens zur Selbstherrlichkeit des Geistes riß dieser Witz alle Gegenstände an sich und selbst das Leben dieser Männer und Frauen wurde, wie Franz Blei von Piron sagt, ein „witziger Einfall". Der Hauptgegenstand und Zielpunkt dieses Witzes waren eben seine Verhältnisse, die ihn hatten entstehen lassen: die sozialen, politischen und moralischen Zustände des ausgehenden Königtums.

Die Möglichkeiten der Aussprache waren mancherlei: zunächst ein unbehinderter Umfang von mannigfaltiger Produktion; sodann eine Reihe von eigenartigen Formen: in Briefen, Denkwürdigkeiten und Anekdotensammlungen findet dieses Zeitalter seinen charakteristischen Niederschlag. Chamfort hat am wirksamsten aus der letzten dieser Formen die Aphorismen hervorgehen lassen, die ein Freund nach seinem Tode veröffentlichte. In ihnen ist überall das Herauswachsen aus der Anekdote einerseits, dem Bonmot andererseits zu verfolgen. Das Bemerkenswerteste ist die durchweg bereits erzielte Selbständigkeit und Rundung der Form des einzelnen Aphorismus; die Gesamtanordnung ist dagegen wie die Grundstimmung wesentlich dem Inhalte nach, und zwar einem moralischen Inhalte nach, bestimmt.

Von all diesem konnte in der deutschen Romantik nur wenig aufgenommen werden. Zunächst handelte es sich darum, eine neue Stellung zur Welt zu erobern; mit der witzigen Teilnahm-

---

[175]) Wie es Herm. Eßwein in seinem Essay über Chamfort zeigt (Chamfort, Aphorismen und Anekdoten. Die Fruchtschale, Bd. 9, München, bei R. Piper).

[176]) Oeuvres IV 139.

losigkeit war es vorbei und damit zugleich mit der mühelosen Produktion des vergangenen Zeitalters. Sodann zeigt sich in den Briefen eine starke Veränderung: die Briefe der Pariser, etwa des Abbé Galiani, konnten formale Kunstwerke sein; denn sie sind Produkte eines kampflosen Naturells; die Briefe der deutschen Romantiker mußten von ganz anderer Unmittelbarkeit sein; was sonst nur Wettstreit, Polemik war, das wurde jetzt innerer Kampf. Daher die Schwerflüssigkeit des Briefwechsels der Romantiker, besonders etwa der Briefe Friedrichs an seinen Bruder. Auf der anderen Seite strebte das literarische Schaffen über das Unmittelbare hinaus zum Universalen und so zur Befreiung vom Gegenständlich-Polemischen; die Kritik, der Witz waren keine Auseinandersetzungen mit einer unbequemen Umwelt, sondern freie Formenspiele im Reiche der Spekulation.

In den Persönlichkeiten Chamforts und Friedrich Schlegels findet dieser Gegensatz eine sichtbare Verkörperung. Es war manches in Chamfort, was auf Schlegel wirken konnte: die Forderungen des „état d'épigramme", der „souplesse de l'esprit"[177], der „plaisanterie"[178] kamen einem Triebe in ihm entgegen. Und formell wirkte die Art der fragmentarischen Äußerung sicher ermunternd auf den werdenden Aphoristiker. Doch darf der Einfluß Chamforts nicht überschätzt werden: es handelt sich nicht um Übertragung von Gedankeninhalten, sondern um Anregung durch Ausdrucksformen.

Der polemische Inhalt des Chamfortschen Witzes: der Rousseauismus, die Kritik der Natur an den Mißbildungen der Gesellschaft, die innere Zwietracht des höhergestellten Menschen — alles das war für Schlegel bedeutungslos und uninteressant. Und das greift auch auf den Charakter des Witzes über: der moralisierende Charakter des Chamfortschen Witzes verlangt ein ausdrückliches Ziel, einen wunden Punkt, der bloßgelegt werden soll; der Schlegelsche Witz ist viel freier, geistiger, die durch ihn ausgesprochenen Urteile sind oft nur Feststellungen, zugespitzte Erörterungen, nicht notwendig Hiebe und Stiche.

In den Zeiten der Umbildung des Witzes vom rein literarisch-

[177]) Oeuvres IV 16/17.

[178]) Oeuvres IV 101.

fragmentarischen zum künstlerisch-kompositionellen machten die Franzosen als Muster den Engländern Platz. Man weiß, daß die Swift, Sterne, Smollet in der deutschen Romantik eine starke, wenn auch nicht bedingungslose Sympathie genossen. Und es waren jene Elemente in ihren Werken, die das Gefüge lockerten, um so bei stärkerer Erfassung des Einzelnen zugleich größere Synthesen zu ermöglichen: eben jene Einfügungen, Gattungsmischungen und Illusionszerstörungen, die das romantische Kunstwerk später kennzeichnen sollten.

Auch Deutschland hatte ein Paradigma der witzigen Gestaltung aufzuweisen: Lessing. Die Stellung Schlegels zu ihm ist, je nach der Begriffsfassung des Witzes eine andere. An zwei Stellen des Lessingaufsatzes (der ja, infolge der getrennten Abfassungszeiten einen überaus anschaulichen Querschnitt durch Schlegels Entwicklung gibt) finden sich Worte, deren jedes zugleich eine Interpretation Lessings und eine Normierung der eigenen Ansichten bedeutet. Der erste Teil des Aufsatzes ist aus der Zeit, wo der Witz als „Prinzip und Organ der Universalphilosophie" gefaßt wurde.

In ihm erscheint Lessing geradezu als Vertreter der erstrebten Geistesart: „Das Beste, was Lessing sagt, ist, was er, wie erraten und erfunden, in ein paar gediegenen Worten voll Kraft, Geist und Salz hinwirft ... seine bündigsten Räsonnements sind gewöhnlich nur eine Kette von witzigen Einfällen" [179]). — Auf dem Wege zum zweiten Teil liegt die Entdeckung des romantischen All-Eins-Kunstwerkes und mit ihr eine neue Stilisierung des Bildes von Lessing: „Das Wesen der höheren Kunst und Form besteht in der Beziehung aufs Ganze ... Darum sind alle Werke Ein Werk, alle Künste Eine Kunst, alle Gedichte Ein Gedicht. Jedes Gedicht, jedes Werk soll das Ganze bedeuten, und durch die Bedeutung und Nachbildung auch wirklich sein, weil ja außer dem Höheren, worauf sie deutet, nur die Bedeutung Dasein und Realität hat ... So auch Lessings Form." [180])

Dies sind, in aller Kürze, die Typen der Erscheinungen, an

---

179) Minor II 152, 4 ff.
180) Minor II 427, 21 ff.

denen sich die Funken des romantischen Witzes entzündeten. Im wesentlichen ist dieser (wie jedes zentrale Phänomen einer neuschöpferischen Zeit) ein organisch dem Boden der neuen Geistigkeit entsprossenes Gewächs, und ist insofern weit mehr morphologisch als ätiologisch zu behandeln.

Wir müssen einige Parallelen ziehen. Die Theorie der damaligen Zeit brachte im wesentlichen zwei Werke hervor, deren Gebiete das unsere berühren: Bernhardis „Sprachlehre" (1801) und Jean Pauls „Vorschule der Ästhetik" (1804).

Bernhardis Werk, aus dem Berliner Kreise hervorgegangen und mit der Berliner Zeit Schlegels (der eigentlich witzigen) in Beziehung zu bringen, gibt[181]) eine Einstellung des Witzes in geistige Zusammenhänge, die teilweise wie ein Auszug aus Schlegelschen Anschauungen wirkt. Auch ihm ist der Witz das Prinzip aller Wissenschaft und Kunst und das Organ aller Erkenntnis: er postuliert gleichfalls den Begriff des „romantischen Witzes" (ohne allerdings das Beiwort ausdrücklich zu gebrauchen). Er leitet dann aber die Begriffsentwicklung in das Fahrwasser des Sprachgebrauchs zurück mit der Wendung: daß die Sprache das Medium der Mitteilung sei und deshalb gerade durch das Wortspiel „Andeutungen können hervorgebracht, Effekte erregt, Empfindungen angeschlagen werden, die nur durch dieses Medium möglich sind, welche sich wie die Musik, körperlich durch das Ohr in den Geist ergießen"[182]). Diese Mystik des Wortspiels, die hier (wohl zum erstenmal) theoretisch gegeben wird[183]), ist keine Schöpfung Schlegels, der sogar auf das Bonmot mit Lächeln herabsah, indem er wohl eine dem gehaltvollen Witz nicht ebenbürtige Spielerei sah. Die ironische Bemerkung II 390 und vor allem die praktische Ignorierung des Wortspiels[184]) zeugen dafür.

Es ist also zu bemerken, daß Friedrich Schlegel auf seinem intuitivistischen Standpunkt zu einem ähnlichen Ergebnis kommt,

---

181) Bd. 1 S. 396 f.

182) S. 397.

183) Und die auch vor der Ästhetik Volkelts (Klangwitz) standhält. Vgl. auch R. M. Meyers Aufsatz.

184) Wir sahen in der Zusammenstellung des 2. Kapitels, daß eine literarische Benützung überhaupt nicht vorkommt, und daß sich der (gelegentliche) Gebrauch des Wortspiels auf die Briefe beschränkt.

wie mancher Ästhetiker des 19. Jahrhunderts (Rouge, Fischer) von einem gewissen Rationalismus aus, und daß die heutige Ästhetik (die den Klangwitz, Lipps etwa ausgenommen, durchweg als wertvoll anerkannt hat) in diesem Punkte über Schlegel hinausgegangen ist.

Jean Paul[185]) hat in seiner Vorschule ein ganzes „Programm" (das neunte) dem Witze gewidmet[186]), das einen viel gewürdigten Platz in der Ästhetik dieser Geistesform einnimmt. Er kennt Schlegel, auf den er sich einmal ausdrücklich beruft[187]), und stimmt (wie Berend gezeigt hat) in den wesentlichen Punkten mit ihm überein. Doch ist zu beachten, daß die Vorschule zu einer Zeit erschien, wo für Schlegel der Witz nicht mehr jene produktive Bedeutung hatte wie früher, und daß ferner Jean Paul doch rein terminologisch auf zum Teil beträchtlich verschiedenem Boden steht: einmal sieht er den Witz zwar noch als Seelenvermögen[188]) an, aber doch schon als ein zur Hervorbringung des Komischen geeignetes[189]); zum andernmal gilt er ihm eo ipso als „gesellige Kraft" (was die Romantiker, wie wir sahen, zuletzt ablehnten) und nimmt in diesen beiden Voraussetzungen über Schlegel hinaus eine Wendung zum heutigen Begriffsinhalt des Wortes. Der Ton, in dem die Ausführungen gehalten sind, mutet dagegen ganz romantisch an: einmal wird so und so oft versucht, den Witz mit seinen eigenen Waffen zu fangen[190]); und andererseits unterbricht verschiedentlich ein Ton romantischer Ironie und ein aus dem Spiel Fallen die ganze Auseinandersetzung, die so, bei aller gewollten Systematik das Schwebende beibehält. Was das Sachliche angeht, so ist er in der Behandlung des Begriffes natürlich beträchtlich mehr ästhetisch-literarisch orientiert. Er unterscheidet bereits ausdrücklich

---

185) Über ihn vgl. Ed. Berend, Jean Pauls Ästhetik, 1909, vor allem S. 185 ff.

186) §§ 42—55.

187) „Mit Recht nennt ihn Schlegel fragmentarische Genialität" § 43.

188) § 42.

189) Die Beispiele, die er bringt, sind lauter solche, die auch in einer heutigen Untersuchung beigebracht sein könnten.

190) Gleich am Beginn mit der Überraschung: „Was ist nun Witz? Wenigstens keine Kraft, die ihre eigene Beschreibung zustande bringt."

einen weiteren und einen engeren Sinn des Begriffes Witz, und nimmt selbst den weiteren Sinn noch bedeutend enger als Schlegel: er ist ihm nicht etwa Prinzip und Organ der Wissenschaft und Kunst, sondern nur eine „Art des Vergleichens überhaupt". Der engere, ästhetische Witz ist dann schon mit Energie auf das Komische bezogen und findet eine sorgsame Einteilung unter technischen Gesichtspunkten.

Die Ausziehung einiger Parallelen mag dazu dienen, das Bild des witzigen Schriftstellers Schlegel ein wenig deutlicher werden zu lassen. Aus der vorangegangenen Epoche sei Lichtenberg gewählt[191]). Was seinen Witz charakterisiert, ist die beschauliche Zuwendung an wissenschaftliche Einzelheiten, im Gegensatz zu dem Zug ins Große, den, bei aller Kleinarbeit, der Schlegelsche Witz infolge seiner Herkunft und Bestimmung trägt. Die Bedeutung des Witzes für die eigentlichen Impulse in Wissenschaft und Kunst ist noch nicht erkannt. Es ist ein eleatischer Witz gegenüber dem heraklitischen Schlegels, statisch gegenüber der Dynamik des Schlegelschen Witzes, selbstgenugsam gegenüber der stolzen Dienerrolle des Schlegelschen Geistesgebildes.

Von den romantischen Genossen Schlegels der fragmentarisch produktivste war Novalis. Doch trennt etwas Wesentliches die Form, deren sich Novalis bediente, von derjenigen Schlegels. Wenn bei Friedrich eine überraschende Synthese hergestellt wurde zwischen zwei an sich auseinanderliegenden Gedankenreihen, und diese Pointierung und die durch sie erreichte witzige Paradoxie das Kompositionsschema der Fragmente Friedrichs ist, so sah Novalis das durchaus ein: „Wo Phantasie und Urteilskraft sich berühren, entsteht Witz" [192]). Aber er pflegte diese Form nicht. Wo er paradox ist, ist er es, weil er eigensinnig einen Gedanken bis an sein äußerstes Ende verfolgt, wie etwa in dem großen Philisterfragment, oder wenn es heißt: „Das Individuum interessiert nur, daher ist alles Klassische nicht individuell" [193]), oder wenn er[194]) bei der Betrachtung des Theaters

---

[191]) Es ist wohl kaum beachtet, daß er Friedrich den Witz vom Vossiden Homer vorempfunden hat. Vermischte Schriften Bd. IV, S. 258.

[192]) Minor Schr. II 118.

[193]) Minor Schr. II 129 f.

[194]) Minor Schr. III 14.

zu der Erkenntnis kommt, daß nur Oper und Operette sich der Poesie nähern. Die Folge ist, daß die Novalisschen Fragmente etwas Offenes behalten; sie weisen, wie ähnlich die Nietzscheschen, ins Unendliche, sind nur Splitter eines großen Gedankenbaues, „Bruchstücke eines fortlaufenden Selbstgesprächs".

In mancher Richtung die Fortentwicklung des romantischen Witzes, in anderer ein beträchtliches Abrücken von ihm bedeutet Brentano. Sein Witz hat mit dem Schlegelschen die Grundstimmung gemein: die über allem schwebende Ironie (deren künstlerische Verkörperung, die Illusionszerstörung, im „Godwi" einen so breiten Raum einnimmt) und damit die Richtung ins Weite (im Gegensatz zu Lichtenberg, der streng am einzelnen haftet); aber was ihm fehlt, ist das Prinzipielle, der Witz ist ganz „Blitz der äußeren Phantasie" geworden, hat nichts Zweckhaftes mehr, sondern spielt in bunter Freiheit: ein Zeichen für seine Ungebundenheit ist das Tummeln in Wortspielen, das die Lustspiele des jungen Brentano so übermütig macht. Damit ist hinter die Zeiten, wo der Witz „Prinzip und Organ der Universalphilosophie" war und bei aller Leichtigkeit der Handhabung das Schwergewicht des tiefsinnigen Zweckes mit sich führte, endgültig der Schlußstrich gesetzt.

Lebenslauf.

Ich, Ernst Christian Lewalter, wurde am 29. August 1892 zu Hamburg als Sohn des Kaufmanns Wilhelm Lewalter und seiner Gattin Olga, geb. Spengel, geboren. Meine Schulbildung genoß ich am Realgymnasium des Johanneums zu Hamburg, dem ich seit dem Herbst 1898 angehörte und das ich im Herbst 1910 verließ, um mich dem Studium vornehmlich des Deutschen und der Geschichte zuzuwenden. Ich begab mich zunächst nach Freiburg i. Br., wo ich drei Semester, bis Ostern 1912, blieb, und bei den Herren v. Below, Brie, Bumke, Fabricius, Meinecke, Rickert und Witkop Vorlesungen hörte, bei den Herren Meinecke und Witkop an Übungen teilnahm. Seitdem bin ich in München immatrikuliert und habe hier die Vorlesungen der Herren Brentano, v. Heigel, v. d. Leyen, Marcks, v. Pöhlmann, Schick, Streitberg, Voßler, Wilhelm und Wölfflin, die Übungen der Herren Hartmann, v. Heigel, Hellmann, Kutscher, v. d. Leyen, Marcks, Muncker, Paul, Sieper, Strich, Unger und Wolff besucht. Allen meinen Lehrern fühle ich mich dankbar verpflichtet, besonders aber den Herren Prof. Dr. Muncker, der mir stets mit liebenswürdigen Ratschlägen zur Seite stand, und Prof. Dr. Unger, auf dessen Anregung die Arbeit zurückgeht und der sie aufs fruchtbarste gefördert hat.